LG.H
M6134de

Meyer, Richard Moritz

Die deutchen literatur
des 19ten Jahrhunderts.

Ed. 2.

Vol. 2.

1900.

378526
10. 4. 40

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Sechstes Kapitel.

1850—1860.

Das Jahrzehnt von 1850—1860 ist kein schöpferisches; wenigstens nicht in Deutschland. In Frankreich gab eine glänzende Gemeinschaft großer Stilisten in Mérimée (1803—1870) die Vollendung der alten französischen Technik, in Renan (1823—1892) einen ganz neuen Stil der skeptischen Übergangsperiode, in Flaubert (1821—1880) die Grundlage eines neuen Realismus. Mérimée und Flaubert haben Maupassant zum Schüler, Renan — Nietzsche. In England findet der historische Materialismus in Buckle (1821—1862), der wissenschaftliche Positivismus in Herbert Spencer (geb. 1820) mit ihrer eisernen Arbeitskraft klassischen Ausdruck, während gleichzeitig Ruskin (1819—1900) den Grund zu einer bald sein Vaterland und dann Europa beherrschenden, begeistert antimaterialistischen Kunst legte. Und George Eliot (1819—1880) giebt dem Tendenzroman eine realistische Kraft, wie er sie bei George Sand nie besessen hatte. Und gar in Rußland drängen sich die Genies: Turgenjew (1818—1883), Dostojewski (1821—1881), Tolstoi (geb. 1828).

Deutschland brachte zahlreiche neue Talente; aber sie vertreten durchweg ältere Tendenzen. Nur auf dem Boden der Wissenschaft zeigen sich epochemachende Gestalten wie Mommsen und Burckhardt und Werke von solcher Bedeutung wie die von Hettner und Gregorovius, Häusser und Kuno Fischer. Was auf litterarischem Gebiet gleiche Höhe erreichte, gehört älteren Meistern an: Heine, Annette von Droste, Willibald Alexis, Gutzkow, vor allem aber den Männern von 1813 und 1817.

Das ist bezeichnend. Führerin ist in diesem Zeitraum die Wissenschaft. Nur bei ihr findet sich jetzt beisammen, was den neuen Dichtern fast durchweg fehlt: mächtige Beobachtungsgabe und

Kritik, vereint mit schöpferischer Phantasie. Darum ist auch die wissenschaftliche Tendenz die herrschende Tendenz der Zeit. Die Parole von der unbedingten Herrschaft der Forschung — worunter man im Grunde immer nur die Naturforschung verstand — findet ihren lautesten Ausdruck in den materialistischen Manifesten Karl Vogts („Köhlerglaube und Wissenschaft" 1854) und Ludwig Büchners („Kraft und Stoff" 1855); aber auch Hettners Polemik gegen alle spekulative Ästhetik oder Mommsens Kunst, der Geschichtsforschung von der Epigraphik, der Münzkunde, der Dialektforschung und der Rechtswissenschaft her neue exakte Stützen zu geben, auch Burckhardts und Brunns Beschreibung der Kunstwerke — es sind alles Anerkennungen der neuen exakten Methode, es sind alles Proteste gegen das Übermaß von poetischer Phantasie, das bisher in der Wissenschaft so vielfach geherrscht hatte; gegen das Übermaß, denn ein gerechtes Maß von Phantasie konnten große Historiker wie Burckhardt und Mommsen, Meister der Schilderung wie Karl Vogt und Gregorovius am wenigsten entbehren.

Schlimm stand es aber, wo die Phantasie fehlte. Ihre Seltenheit schuf aus dieser Periode eine Zeit der Klugheit und des Besserwissens. Die Alleinherrschaft der litterarischen Kritik bricht an. 1850 hat Friedrich Zarncke (1825—1891) das „Litterarische Centralblatt" gegründet, auf lange Jahrzehnte das einflußreichste Organ der wissenschaftlichen Tageskritik, ein ausgezeichnet geleitetes Blatt mit vortrefflichen Mitarbeitern (ich nenne nur Treitschke), das dennoch als Ganzes verhängnisvoll gewirkt hat. Denn es stellte das Prinzip der Anonymität auf, und wo man sonst die wohlbekannte Persönlichkeit eines bestimmten Recensenten auf seine moralische und wissenschaftliche Tauglichkeit, seine Voreingenommenheit, seine Sachlichkeit hatte prüfen können, umhüllte jetzt der Nimbus eines offiziellen Privilegs den großen Unbekannten. Man sagte nicht mehr: „Garlieb Merkel zieht über Goethe her", sondern: „die Kritik verurteilt dies Werk". Von diesem Heiligenschein der objektiven, rein sachlichen, allezeit kompetenten Kritik — hinter dem sich nur zu leicht das Gegenteil verbergen konnte — profitierte auch das litterarische Recensententum und wirkte mit einer Sicherheit des Urteils, die zu dessen Begründung meist in lächerlichem Widerspruch stand, verwirrend sowohl auf das Publikum wie auf die Produktion.

Es war die Zeit, in der die schwächste Kunst, die Deutschland

seit lange besessen, mit Posaunenstößen gefeiert wurde, während man die vielversprechenden Regungen des jungen Realismus kaum beachtete. Fast heimlich erwuchs neben Jordans aufgedonnerter Unkunst Otto Ludwig, neben Schacks bunter Versifikation Fontane, neben Bodenstedts breitem Reimspiel Gottfried Keller. Wenn je, war damals eine Übergangszeit. Solitaire schildert (1858) den Kampf des Alten und Neuen mit Worten, die vor kurzem erst genau auf unsere Zeit anwendbar gewesen wären:

> Noch ist der Durchgangs-, der Modifikationsprozeß nicht vollendet, und es lassen sich die Nuancen der neuen Gestaltungen noch nicht absehen . . . Daher das Schwüle, das Unbehagliche in den Verhältnissen wie in der Stimmung des Einzelnen; das Verzerrte, das wahnsinnig, das kindisch Übereilte, das unbestimmt rastlos Suchende, sich ziellos Abquälende und Abmühende: daher das höhnisch Genießende und im höhnischen Genuß bübisch Prahlende und Triumphierende: daher die verödete, liebloſe Übersättigung, die teuflisch raffinierte Genußsucht . . .

Er malt mit grellen Farben, aber — er malt die Zeit Napoleons III. Das ist der typische Repräsentant der Zeit. Ein Abenteurer, der zum Diktator der Welt wurde, nicht durch sein Genie, wie der erste Napoleon, sondern lediglich durch die Erbärmlichkeit der Verhältnisse, unter deren Last Preußen zu der schmachvollen Niederlage von Olmütz gedrängt wurde, diesem Triumph der Staatskunst alter Schule über den neuen Völkergeist. Seit den Tagen des Roi Soleil war Paris nicht so wie jetzt die Hauptstadt der Welt gewesen. Jacques Offenbach (1819—1880) macht die Musik zu den Orgien, in denen sich Hof und Bourgeoisie gefallen — aber in der Pariser Nationalbibliothek sitzt gleichzeitig, von einem besonderen Wachtposten vor der Zudringlichkeit der Neugierigen während der Weltausstellung geschützt, Ernst Renan und arbeitet an seinen merkwürdigen Werken. Die Goncourts, Flaubert, Zola, der große Karikaturist Gavarni und fremde Gäste wie Turgenjew versammeln sich in regelmäßigen Symposien, und die geistvollsten Meinungen, die interessantesten Urteile werden ausgetauscht; ein paar Schritt davon aber drängt sich ganz Paris dahin, wo zu ungeheueren Preisen in einem kleinen Theater die berühmte Maitresse eines kaiserlichen Prinzen ihre ganze Schamlosigkeit entfaltet. Eine Kokottenwirtschaft, wie sie sich seit den Tagen des römischen Verfalls nicht breit gemacht hatte, — und daneben vermitteln Renan, Taine, auch Michelet den folgenreichen Einfluß deutscher Wissenschaft auf Frankreich. Abenteurer-Generale wie Saint Arnaud, vor

denen man keinen Hundertfrankschein auf dem Tisch liegen lassen darf, und der asketische Kunstidealismus eines Flaubert; in den Krinolinen und Chignons der höchste Triumph moderner Geschmacklosigkeit, und in den Ateliers die ersten Regungen einer neuen Ästhetik, Courbet (1819—1877) und Zolas Schützling Manet (1832—1883); in den Weltausstellungen die gröbste Häufung unverträglicher Effekte, und bei Liebhabern wie den Goncourt die erste systematische Sammlung und Würdigung der feinsten Kunst des Orients. Überall ein schreiendes Nebeneinander, nirgends eine mächtig dominierende Tendenz, nirgends auch eine mächtig dominierende Persönlichkeit.

So ist es in Paris; so ist es überall. Auch bei uns ohne Vermittelung, ohne Verdrängung durch eine herrschende Tendenz nebeneinander das Veraltete und das Unreife — Schwächlichkeit aus Alter und Schwächlichkeit aus Jugend. Im Anfang dieses Zeitraums (19. März 1850) stirbt erst der letzte namhafte Mann, der noch einen Zopf trug, der Kapellmeister Gyrowetz (1763—1850); an seinem Ende proklamiert Darwin die neue Weltanschauung.

Diesem allgemeinen Zuschnitt der deutschen Litteratur und mehr noch des Publikums und der Kritik entspricht vor allem die starke Gruppe mäßiger Talente, die es durch fleißigen Ausbau älterer Tendenzen zu einem gewissen Ansehen oder bis zur Berühmtheit brachten.

Ein Spätling der schwäbischen Schule, wenn auch durchaus nicht ohne modernere Eigenheiten, ist der treffliche J. G. Fischer (1816—1896). Wie Uhland und Pfizer vereinigte er Naturkultus und politische Dichtung; aber wenn auch das Gedicht „Nur einen Mann aus Millionen!“ (1849 geschrieben, aber erst 1865 veröffentlicht) dem Bedürfnis der Zeit kräftigen Ausdruck verlieh und Bismarck vorverkündete — seine Hauptbedeutung liegt doch im Naturgefühl. Die individuelle Stimme der Natur lernte er auf dem Land unterscheiden; wo andere Dichter, ganz allgemein vom „Gesang der Vögel“ reden, da weiß er Fink und Pirol, Lerche und Schwalbe zu individualisieren. Gerade als Fischer die reifste und beste Sammlung seiner Gedichte herausgab (1854), schrieb Matthias Schleiden (1804—1881), der geistvolle Bahnbrecher der Zellentheorie, in seinen anregenden „Studien“ (1855): „Bei weitem die meisten Menschen wissen von Vogelgesang doch gar nichts und lauschen offenbar mit blödem Ohr in die Natur hinaus.“ Die

gleiche Klage sprach Wilhelm Jordan aus. Aber Fischer hörte jenen „cri de la terre“, der in den Bildern des großen Millet (1814—1875) Gestalt und Farbe ward. Den Finken läßt er es verkünden, wie es in den Bäumen quillt und schwillt:

Der spürte ein Saften zuerst im Baum,
Spürte, spürte und nickte kaum,
Schwirrt ab und sagt: Auf Ehrenwort,
Schon rieselt's innen im Ast und kriecht
Wie Füße herauf an einer Wand,
Mir war's, wie wenn man Tauwind riecht —

So sagt er, und wie Lebensduft
Ging heimliches Schüttern durch die Luft.

Mit feinster Einfühlung schildert er auch sonst gerade dies Erwachen der Natur, und er darf gegen die herkömmlichen lyrischen Phrasen vom Frühling protestieren und rufen:

Der Frühling ist ein süß erschrocken,
Kaum grüßendes Vorübergehn . .

Manet, das Haupt der Plainair-Malerei, stellte fünf Staffeleien zugleich ins Feld und malte dieselbe Landschaft in fünf verschiedenen Momenten der Atmosphäre. So hat auch Fischer die genaueste Kenntnis der Tageszeiten; „die dritte Stunde Nachmittags“, die Stunde des Pan, wird ihm zu einer mit voller Deutlichkeit geschauten Naturerscheinung, wie nur Morgen oder Abend so vielen anderen Lyrikern. Und wie moderne Malerei berühren uns auch die Schilderungen des „Sommerglühens“:

Wo die Sonnenglut gebrochen
Auf das Moos im Walde fällt.

Ein Epigone der jungdeutschen Schule ist Max Waldau (1822 oder 1825—1855), eigentlich Georg Spiller von Hauenschild aus Breslau, dessen beide Reflexionsromane „Nach der Natur“ (1847—1848) und „Aus der Junkerwelt“ (1850) in ihrer zerfahrenen Komposition und in ihrer Überladung mit Gedankenballast sich nicht über die Produkte jener Schule erheben, während doch auch bei ihm, wie bei Fischer, die helläugige Analyse einer „Zimmerphysiognomik“, die individuelle Auffassung einer atmosphärischen Stimmung („der Himmel hatte eine widerliche, konfiscible Physiognomie voller schielender Lichter“) an die Virtuosität moderner Koloristen erinnert.

Zahlreicher sind die Epigonen der Revolutionsdichtung. Hierhin rechnen wir diejenigen Poeten, die in der Tendenzpoesie von und vor 1848 den entscheidenden Anstoß empfangen haben, deren Hauptwirksamkeit aber doch in spätere Zeit fällt, als sich die Energie jener Regungen längst abgeschwächt hatte. Moritz Hartmann (1821—1872) aus Duschnik bei Przibram in Böhmen erzielte allerdings seinen größten Erfolg mit der „Reimchronik des Pfaffen Mauritius“ (1849) — einer witzigen, wenn auch in der Form oft zu schludrigen Charakteristik der Paulskirche, die aber in ein ergreifendes ernstes Finale ausläuft. Aber seine anschaulichen Reiseschilderungen („Tagebuch aus Languedoc und Provence“ 1852) und die psychologische Feinheit seiner „Bilder und Büsten“ (1861) zeigen eine gereiftere, ernstere Kunst, die nur bei der Zeit den Widerhall jener Reimpredigt nicht mehr fand. Hartmann hat auch (seit 1868) das Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ geleitet und sich um die Haltung der führenden liberalen Zeitung Österreichs verdient gemacht; gerade die kritischen und satirischen Feuilletons der Kürnberger, Speidel, Hanslick, Spitzer sichern ja dieser größten deutschen Zeitung dauernde litterarische Bedeutung. — Blieb der bildschöne Mann mit dem prächtigen Dichterbart der Liebling aller, die ihn kannten, sowohl um seines braven zuverlässigen Charakters, wie um seiner bezaubernden Liebenswürdigkeit willen, so hat ein anderer Deutschböhme, Alfred Meißner (1822—1885), sich selbst die Achtung der Nachwelt verscherzt. Der Enkel des aufklärerischen Vielschreibers August Gottlieb Meißner gehörte mit Moritz Hartmann und Leopold Kompert zu dem strebsamen Prager Kreis des „Jungen Böhmens“. Aus diesen Ideen wuchs dem jungen Arzt sein gegen alle Dunkelmänner stürmendes Epos „Ziska“ (1846); naiv verherrlichte der Deutsche den Heros der Tschechen. Seine „Gedichte“ (zuerst 1845) und andere Dichtungen in rhythmischer Form verraten den Epigonen: zahlreiche Anklänge, der Widerspruch zwischen der sauberen Form und dem grellen Inhalt, die nüchterne Berechnung der Anlage — alles deutet dahin. Nur wo seine Priesterfeindschaft ihn begeistert, wie in dem sehr charakteristischen, gegen die Legende Davids gerichteten Gedicht „Mihal“ oder in dem Drama „Das Weib des Uria“, fühlt man einen lebhafteren Herzschlag. Im Gegensatz zu der Sorgfalt, die der Verehrer Heines hier bewies, zeigen seine zahlreichen Romane („Sansara“ 1858, „Schwarz-Gelb“ 1862—1864 „Babel“ 1867) bei entschiedenem

Talent eine hastige Mache und einen sorglosen Stil. Der Gegensatz erklärte sich nur zu gut, als ein häßlicher Handel über die Geschichte der Erzählungen aufklärte. Von dem eigenen Vater knapp gehalten, um seinen Ruhm und seine pekuniäre Lage gleich ängstlich besorgt, hatte Meißner sich in rascher Schleuderarbeit schnell verausgabt und dann von seinem Freund Franz Hedrich sich die Stoffe, bald auch fast die ganze Bearbeitung liefern lassen. Hedrich gab den Inhalt, Meißner den Namen her — ein für beide Teile gleich unrühmliches Verfahren, durch dessen verräterisches Aufdecken der ungetreue Mitarbeiter sich erst recht mit Schmach bedeckte. Meißner beging in Verzweiflung einen Selbstmordversuch und starb unter dem vollen Eindruck der traurigen Enthüllungen, an deren Richtigkeit wohl aber kaum zu zweifeln ist; für die Urteilsfähigkeit von Publikum und Kritik jener Zeit aber liefert die tragische Episode ein belehrendes Beispiel.

Nur natürlich war es, daß der Münchner Dichterkreis Epigonen hervorbrachte. Hermann Lingg (geboren 1820) von Lindau am Bodensee, Sohn eines Arztes und selbst Mediziner wie Meißner, ward von Geibel „entdeckt", der die erste Sammlung seiner Gedichte (1853) einführte und sich des schweigsamen, zurückgezogenen Mannes überhaupt eifrig annahm. Was an Linggs Art seiner eigenen am nächsten verwandt war, das ermunterte er, und so schuf er dem Träumer, der gern in dunkler Vorzeit umherschweifte, den Ruf eines Meisters „historischer Lyrik" — worunter man aber nicht verstand, was bei Storm wohl so heißen kann, sondern einfach die epigonenhafte Balladendichtung der Nachahmer Platens und (seltener) Uhlands. Aber diesem eckig gereimten Bilderbuch von Pausanias und Kleonice, Mahomed, Timur und Lepanto, Ines de Castro und Andronikus fehlt es so ganz an Atmosphäre wie der Düsseldorfer Anekdotenmalerei. Wohl zeigt die zweite Gedichtsammlung (1868) einen entschiedenen Fortschritt in der Behandlung dieser Stoffe: statt der pompösen Aufreihung öfters eine Auflösung in lyrische Stimmung („Kain", „Niobe", „Mandane"), aber daneben begegnen doch so völlig mißlungene Stücke wie der komisch wirkende „Cartesius":

Cartesius ruft: „Ich denke . ."
Der andre schnell: „Ich bin
Getroffen — René, schwenke,
Sonst sind wir alle hin".

Nun ließ sich Lingg vollends verleiten, ein großes „historisches Epos“ zu versuchen: „Die Völkerwanderung“ (1866—1868). Es ist für prosaische Perioden mit poetischen Allüren bezeichnend, daß sie die Stoffwahl überschätzen und meinen, die Behandlung eines großen Themas müsse ein großes Werk ergeben; während doch Fontanes „Stine“ künstlerisch zehnmal mehr zu bedeuten hat als Jordans sämtliche „Nibelunge“. So schätzen wir auch kleine Gedichte Linggs wie „Frühlingsanfang“ (ein von ihm mehrfach, freilich nicht mit Fischers Realismus, aber mit weich gewinnender Stimmung behandeltes Thema) oder „Alte Träume“ höher als die mühsame Reimerei der „Völkerwanderung“, in deren kalten leeren Stanzen kein wirkliches Leben sich regt, und deren steife Winkel auf Schritt und Tritt an die Mühe des Baumeisters erinnern.

Auch in Linggs historischen Erzählungen („Byzantinische Novellen“ 1881) stört derselbe kühle Ton des historischen Geschichtsbildes. Man fühlt: der Autor hat sich „interessante Motive“ ausgesucht: Justinian und den Aufruhr im Cirkus, den Bilderstreit, die berühmte Gattinnenwahl des Kaisers Theophilus; und aus dem Inhalt allein soll der Erzählung das ganze Interesse kommen. Der Verfasser lebt nicht mit, er sieht nur zu und berichtet; und in dieser Schwäche des zuschauerhaften Halberlebens liegt der größte Mangel, der eigentliche Mangel der Epigonendichtung.

Diese zuschauerhafte Haltung, die alle Intensität des Miterlebens ausschließt, ist von der strengen Objektivität eines C. F. Meyer so weit entfernt wie von der lebendigen Subjektivität eines Gottfried Keller. Weder versetzt sich der Autor in seine Personen und ihre Situationen hinein, noch springt er als Mitlebender unter sie; er übersetzt nur ihr Erlebnis in seine Verse. Dies ist die Art auch des liebenswürdig verträumten Julius Grosse (geb. 1828) aus Erfurt, in dessen geistvoller Charakteristik Carl Busse den ganzen Kreis der Münchener Epigonen anschaulich gemalt hat:

> So stellten sich junge Mädchen ihren Lieblingspoeten vor: das edle griechische Profil, der ideale Blick, die lange Mähne, der sanfte Bart, die Künstlertracht ... Betrachtet ein harmloser Mitteleuropäer diese Konterfeis von Geibel, Grosse, Wilbrandt, Schack, Heyse, Hamerling e tutti quanti, so wird er die Leute immer für Maler taxieren und nicht für Dichter. Sie schleppen den Künstler ewig mit dem Schlapphut und der Kravatte herum, fühlten sich fast alle nur in der Malerstadt München wohl und legten Wert darauf, sich schon äußerlich von der misera plebs der Nichtkünstler zu unterscheiden. Sie hatten in ihrer Kleidung und ihrer Dichtung so einen

gewissen schwungvollen Faltenwurf, den wir Modernen nicht mehr herauskriegen . . . Sie hatten ferner eine Unsumme von Talenten. Besonders malten sie alle. Das Land ihrer Sehnsucht war und blieb Italien. Klassische Formstrenge ist der meisten sicheres Merkmal. Sie sind Dichter für den Feiertag; sie dichteten für die deutsche Litteratur. Es wird ihnen keiner eine gewisse reservierte Vornehmheit bestreiten, die ihnen auch als Menschen eignete. . . . Was an ihnen leben blieb und bleibt, ist manch schönes Gedicht. Wenn sie die Bretter beschritten, so griffen sie alle nach Stoffen, die ihrer sanften Vornehmheit nicht lagen. Ein Tiberius war fast Tradition. Ein Nero durfte selten fehlen . . . Und alles, wie man heut schon ohne Widerspruch behaupten darf, ergebnislos.

Den Grund dieser „Ergebnislosigkeit" findet Busse da, wo auch wir ihn fanden: in der geringen Intensität des Erlebens, in dem „Mangel an keck hervorbrechendem Temperament, an sprungbereiter Leidenschaft, an harter Männlichkeit". Liebenswürdige Lyriker des Herzens, nehmen sie das Leben nicht ernst genug, weil ihnen für all seine Härten und Schärfen das Organ fehlt. Sie fühlen mit der Wünschelrute umher, wo etwa poetisches Gold liegt, interessante Themata, dankbare Stoffe; das haben sie vergessen, daß das volle Menschenleben, wo man es auch packt, interessant ist; oder vielmehr: sie gehören zu denen, denen dies volle Menschenleben gar nicht bekannt ist. Sie gehen wieder zurück hinter die leidenschaftliche Freude an allem Lebendigen, die einmal schon erobert war. In der Form oft große Künstler, bleiben sie in der Hauptsache, in der Erfassung der Welt, Epigonen, Dilettanten.

Der letzte Nachkömmling dieses Kreises, Lingg und Grosse eng verwandt, wenn auch um ein Jahrzehnt und darüber jünger, ist Martin Greif (geb. 1839) aus Speyer — der einzige Bayer in dem eigentlichen Münchener Kreis (denn Kobell gehörte nur persönlich, nicht als Dichter zur Schule Geibels), und auch er nur im politischen Sinne: der bayerische Stamm hat für diese norddeutsch-kühle Formsicherheit kein Organ, bei ihm schafft die Stimmung sich die Melodie und die Melodie die Worte. — Hermann Frey, wie der Poet eigentlich heißt, brachte zu den anderen Merkmalen der Münchener Jungklassiker noch die freilich modernere Nervosität; und wir hätten ihn deshalb für die nächste Periode versparen können, der er auch nach dem Datum seines ersten Auftretens (1861) angehört, wäre er nicht sonst in jedem Zug ein Blut- oder besser ein Milchbruder von Lingg und Grosse. Der junge Offizier, der wegen seiner Kopfschmerzen nur einen Helm aus Pappe tragen durfte, schied bald (1867) aus dem Heer und machte

München zum Ausgangspunkt seiner Reisen in alle romantischen Länder. Es ist gefährlich, über ihn unbefangen zu urteilen, denn er gehört zu den Rittern, die zwar selbst nicht besonders fechten, aber von todestreuen Schildknappen mit Hingebung verteidigt werden: wie Dehmel seinen Schäfer hat und Liliencron seinen Oppenheimer, so hat Greif seinen Prem. Der verkündet mit Posaunenstößen aller Welt auch die Bedeutung von Greifs historischen Dramen, und doch machen uns gerade Greifs „Prinz Eugen" (1880), „Heinrich der Löwe" (1887), „Ludwig der Bayer" (1891) nur zu begreiflich, weshalb Hamerling in der „Litterarischen Walpurgisnacht" seines „Homunculus" gerade die „vaterländischen Sänger" in die Gruppe der „schätzbaren Mittelmäßigkeiten" einreiht. Dieser „Prinz Eugen" mit seiner Verherrlichung von des Helden Insubordination bei Zenta nimmt sich schier wie eine Parodie auf den „Prinzen von Homburg" aus. Statt der großartigen Charakterkonflikte hier ein komödienhaftes Intrigenspiel; statt der prächtigen Anschaulichkeit des Großen Kurfürsten und des alten Kottwitz hier die kümmerliche Kunst, die Bösewichter Starhemberg und Schlick durch übermäßigen Gebrauch höfischer Fremdworte zu charakterisieren, bis sie dann in den späteren Akten in aller Stille auch diese erst dick unterstrichene Eigenheit aufgeben; statt der mächtigen Schlußworte hier ein Verweis auf die unbedeutende Thatsache, daß der Kaiser ein Regiment nach dem Prinzen benennt, und dann natürlich eine Anleihe beim Volkslied (schon vorher ist der ganze „Prinz Eugen, der edle Ritter" restlos abgesungen worden). Kaiser Karl bekehrt sich auf offener Bühne mit seiner Symbolik, indem er einen Apfel betrachtet und zu der spanischen Umgebung sagt:

Ich sage der Granatfrucht heut Valet
Und thu' Verzicht aufs spanische Paradies.
Ich will, wo ich geboren bin, auch wirken.

Auf der Höhe dieser Charakterentwickelung steht die Sprache; bald gewaltsam:

Dies hingeschleudert schob er die Depesche,
Sie keines Blickes auch nur würdigend,
Vom raschen Druck zerknittert in die Tasche,

bald die liebe leibhaftige Prosa, wenn z. B. nach dem glücklichen Anbringen einer historischen Anekdote bemerkt wird:

Es lag ein tiefer Sinn fürwahr darinnen!

Und solche Dilettantenarbeit will man uns dann um der löblichen Gesinnung willen, die wir gewiß schätzen, als „echtes Volksschauspiel“ aufdrängen! Ob Prinz Eugen und Ludwig der Bayer, ob Nero und Marino Falieri (denn Greif hat natürlich auch um diese beiden Tragödien gebaut) — in der künstlerischen Nichtigkeit macht das nicht den geringsten Unterschied.

Wirkliche Bedeutung hat nur ein Teil und zwar ein keineswegs umfangreicher Teil seiner Gedichte (zuerst 1868, letzte Sammlung 1895). Denn es fehlt auch Greif, wie Grosse nach Heyses Geständnis, an Selbstkritik; wie neben zart empfundenen Klängen die gewöhnlichste Reimerei sich breit macht, hat wieder ein so feiner Kritiker neuerer deutscher Lyrik wie Carl Busse hervorgehoben. Zuweilen läßt gerade seine Nervosität ihn für so zarte Nuancen des Gefühls Worte finden, daß wir bewundernd des Ausspruchs von Verlaine gedenken: „la nuance, et tout le reste est litérature“, was keine eigene Schattierung hat, das ist — bedrucktes Papier. Dann glücken ihm Strophen wie die:

Meine Heimat liegt im Blauen,
Fern und doch nicht allzuweit,
Und ich hoffe sie zu schauen
Nach dem Traum der Endlichkeit.

Wann der Tag schon im Versinken
Und sein letztes Rot verbleicht,
Will es manchmal mich bedünken,
Daß mein Blick sie schon erreicht.

Aber niemand hat im trivialen Versfall und vor allem in wohlfeilen Reimen mehr gesündigt als Greif. Da hat man sie alle beisammen, Seite für Seite: hienieden und geschieden, hernieder und wieder, still und will, Glück und zurück, und die ganze Familie sein: Pein: allein: ein, und Zeit mit allen Abstraktis: Ewigkeit, Endlichkeit, Vergangenheit; und all die guten lieben Flickworte, die „auch“ und „schon“ und „her“; und die reimerzwingende Schlußstellung des Zeitworts: „Der lichte Hirt am Stabe voran der Herde zieht“, und all die anderen Hilfsmittel einer gequälten Verskunst, die auf Krücken gehen muß, weil ihr nicht Form und Inhalt als eins zuflog. Und so verdirbt er sich mit fürchterlichen Schlußversen („Bis an sein Ende fast“) selbst bessere Gedichte. An der Mehrzahl der Balladen aber (ich nenne nur den musterhaft schlechten „Xenophon“ oder den kaum besseren „Sieger von Torgau“)

ist überhaupt kaum noch etwas zu verderben, an den unsäglich trivialen „Sinngedichten" gar nichts („Wie du auch magst die Menschen schmälen, du mußt doch ihnen bei dich zählen!"). Ein dicker Haufen Spreu verdeckt die Goldkörner; doch sucht man sie, bleibt die Mühe nicht unbelohnt.

Die Münchener Gruppe war doch wesentlich eine Virtuosengemeinschaft; darin lag die Gefahr für ihren Nachwuchs. Ernster, strenger, tiefer angelegt hat jene historisch-politische Gruppe, als deren nicht bedeutendster, aber wirksamster, zuerst berühmter Vertreter Gustav Freytag erscheint, auch bedeutendere Schüler hervorgebracht. Als einen Epigonen dieser politisch-historischen Gruppe fassen wir Josef Viktor Scheffel (1826—1886) auf; freilich ist es ein Nachkömmling, der das Schwert wider die eigene Mutter gerichtet hat.

Über wenige neuere Poeten gehen die Urteile so weit auseinander wie über Scheffel. Ein geistreicher Kritiker, Wilhelm Bölsche, nennt ihn Heines größten Schüler; andere bedeutende Richter wollen von der ganzen „Bummelpoesie" nichts wissen. Seinem Kultus ist ein eigener „Scheffelbund" geweiht; Scheffel-Reliquien werden andachtsvoll gesammelt, Scheffel-Kalender erscheinen jährlich neben solchen, die Shakespeares, Goethes, Schillers, Heines Namen tragen, und kein Dichter unserer Zeit ist in so vielen Denkmälern, Denksteinen, Denktafeln verherrlicht. Wenn aber die „Jüngsten" Typen des abgethanen Dichtertums suchen, so nennen sie neben Geibel und Bodenstedt am liebsten Scheffel.

Daß nicht alles mit ihm „in Ordnung ist", zeigt sein Leben. Ein liebenswürdiger Jüngling von überströmender Heiterkeit — und ein verbitterter, vergrämter Mann; große Anläufe, große Erfolge — dann völliges Stagnieren; nach erstaunlicher Produktion nur noch Fragmente oder Kleinigkeiten. Auf die acht Jahre vom „Trompeter von Säkkingen" (1854) bis zum „Ekkehard" (1862) drängt sich fast seine ganze poetische Arbeit zusammen; denn die Daten des Erscheinens führen irre. Aber auch der „Ekkehard" war schon 1854 fertig; die „Reisebilder" (gesammelt erst 1887 veröffentlicht) erstrecken sich bis auf den matten Nachläufer „Skizzen aus dem Elsaß" (1872) über die Jahre 1851—1859, die „Episteln" (1892) über die von 1850—1855. Nach einer Vorbereitung von drei Jahren (1851—1853) eine eigentlich litterarische Produktion von sechs Jahren (1854—1859) — das ist das Ergebnis von sechzig Jahren, die

durch ernstere Krankheit nur vorübergehend, durch drückende Berufsgeschäfte, Nahrungssorgen, große Reisen oder Unternehmungen oder den Dienst irgend einer fremden Sache niemals in Anspruch genommen wurden, und deren gelehrte Arbeiten auch nur eine wichtigere Schrift („Waltharius", gemeinsam mit Alfred Holder, 1874) gezeitigt haben!

Johannes Prölß, der in einem unsinnig dicken Buch Scheffels Leben und Dichten beschrieben hat, ohne je tief auf die eigentlichen Probleme einzugehen, hat so ziemlich alle Schuld „den unglücklichen Gestirnen zugewälzt". Mit Recht, wie uns scheint, doch nur so weit, als er das Unglück in Scheffels eigener Natur fand: in seiner Nervosität, die Geselligkeit bald brauchte, bald abstieß (wie die Gutzkows und die Leutholds), in seiner Anlage zur Melancholie: „Es steckt so viel melancholische, brütende, die Einsamkeit als notwendige Lebensbedingung aufsuchende Natur in mir, daß mich alle engeren Beziehungen zu Staat und Gesellschaft in Verlegenheit — in eine falsche Position — setzen", schrieb Scheffel selbst, freilich als er schon jenseits des Berges war (1863). Hier muß man an das große Wort Schopenhauers erinnern: „Weder unser Thun, noch unser Lebenslauf ist unser Werk; wohl aber das, was keiner dafür hält: unser Wesen und Dasein. Denn auf Grundlage dieses und der in strenger Kausalverknüpfung eintretenden Umstände und äußeren Begebenheiten geht unser Thun und Lebenslauf mit vollkommener Notwendigkeit vor sich." Wo sind denn die schlimmen Dinge, die Scheffel so sehr im Wege gewesen wären? Der Sohn einer geistreichen Mutter und eines nicht bedeutenden, aber tüchtigen Vaters, wurde er (26. Februar 1826) in Karlsruhe geboren, einem Ort, der reizende Natur mit städtischer Kultur glücklich vereinigt. Er wuchs in günstigen Verhältnissen auf, eine geistesverwandte Schwester ihm in inniger Liebe zur Seite; er studierte nach Herzenslust in Heidelberg, München und Berlin (1843—1847), neben der ihm nicht allzu lieben Jurisprudenz all die schönen Dinge, die die Poeten seiner Generation in das Corpus iuris einzulegen pflegten, und er hatte das Glück, noch als munterer Fuchs in eine höchst angeregte Gesellschaft zu geraten, den „Engeren", eine 1841 „aus der freien Genossenschaft eines Stammtisches" hervorgegangene Kneip- und Disputiergesellschaft, deren Haupt Ludwig Häusser, der geistvolle Historiker und wirkungsvoll thätige Patriot, war. Von hier hat er Freunde fürs ganze Leben mit-

genommen. Als die Revolution das Stillleben unterbrach, gehörte er zu den Glücklichen und Vielbeneideten, die „mitwirken“ durften: er begleitete den liberalen Preußenfreund Welcker auf seiner diplomatischen Reise nach Skandinavien. Er war aber selbst nie so in den politischen Ideen aufgegangen, daß der Zusammenbruch auf ihn so wie auf leidenschaftlichere Naturen hätte wirken können; er nahm es kühler, fast wie Dingelstedt, und meinte später, daß „das Anschauen und zum Teil das Selbsterleben der vielen schiefen und konfusen Verhältnisse, an denen seit 1848 unser Vaterland so reich ist“, seiner Poesie die ironische Färbung geliehen habe. Ebenso wenig fühlte er sich von dem „Schreiberhandwerk“ bedrückt und übte es als Rechtspraktikant in dem reizend gelegenen Säkkingen (1850—1851) unter günstigsten Umständen aus, traf angeregte Bekanntschaften, interessierte sich für die merkwürdigen Typen der „Hauensteiner“, schrieb lustige Reisebriefe und dichtete. Dann folgt das große Hauptstück jedes rechten deutschen Poetenlebens: die italienische Reise (1852); er schwelgte im Künstlerleben, entdeckte zwar, daß er zum Maler nicht tauge, gleichzeitig aber auch, daß er zum Schriftsteller geboren sei. Am 20. April trifft der blonde, kräftige Siebenundzwanziger „mit der Brille vor den gelassen lächelnden Augen“ in Capri, das er zur deutschen Kolonie gemacht hat, mit Paul Heyse zusammen, und „froh wie die jungen Götter“ fuhren die beiden miteinander. Freilich folgt, wie bei Goethe, eine Zeit des Heimwehs nach Italien, durch Augenleiden verbittert; er giebt die juristische Laufbahn auf, will germanistischer Professor werden und fürchtet doch, „im deutschen Lande lebendig zur Mumie zu werden“. Aber schon hatte er (April 1853) den „Trompeter“ auf Capri beendet; es folgte rasch, in seinem lieben Altheidelberg, der „Ekkehard“. Und von nun ein jäher, plötzlicher Absturz. Wie seinem Helden wird ihm Einsamkeit in stärkender Luft not, und an dem Waldkirchli, 4000 Fuß über dem Meere auf dem Hohen Säntis, hält er die erste Kur. Dann bringt er (bis Feb. 1855) die Anmerkungen zum „Ekkehard“ fertig — aber schon schreibt er, er habe sich an dem Roman schier zu Schanden gearbeitet. Am 4. Juni 1855 reist er wieder nach Italien und zwar mit keinem Geringeren als dem Maler Anselm Feuerbach, der wie er Maler und Schriftsteller zugleich war, wie er den Hafis und die freie Kunst verehrte. Aber hier überarbeiten sich beide. Feuerbach bricht vor der Staffelei zusammen, „Scheffel war zum Schatten geworden und

konnte nicht mehr arbeiten". Unzweifelhaft war dies krankhafte Überarbeiten in der Julihitze von Venedig selbst schon ein Symptom der Nervosität. Von jetzt ab hat Scheffel kein größeres Werk mehr vollendet, mit so viel Plänen zu romanhaften Darstellungen des Tizian, Heinrichs von Ofterdingen und anderer er sich auch trug. Er wurde schwer krank und litt von da ab an Anfällen von Trübsinn. Die günstige Aufnahme des Romans tröstet ihn nicht; als einen Akt der „Desperation" sah er selbst die Reise nach Südfrankreich an. Viel fehlte nicht, er wäre so zerstört heimgekehrt wie einst Hölderlin. Angesichts der Großen Karthause fragt er sich, ob die Mönche so unrecht hätten: „in silentio et spe erit fortitudo vestra" — hatte er selbst doch schon in den „Trompeter" wie in den „Ekkehard" Helden des Schweigens und das Lob der Stille verflochten. In München, wohin ihn (1856) nur die Einladung eines Freundes, nicht eine Berufung des Königs gezogen hatte, hält der Gast des Künstlerhofes es nur kurz aus: seine geliebte Schwester, die ihm das Haus führte, starb. Von da ab ist er „der Fremdling, der Unbehauste". Kurze Zeit weilt er als Bibliothekar (1858—1859) in Donaueschingen, kaum länger in Eisenach, wo ihn die Gunst des Großherzogs und der durch Schwinds Fresken ihm eingegebene Plan des Wartburgromans nicht fesseln konnten; die Franzosenfurcht in Süddeutschland nimmt er (1859) wohl mehr zum Vorwand, um in das Vaterhaus zu flüchten. Hier hat er einen gelähmten und geistig zurückgebliebenen Bruder zu pflegen; aber plötzlich (November 1860) bricht bei ihm Verfolgungswahn aus, er will in ein Kloster der Provence, er wird schwer krank in Liestal in der Schweiz aufgefunden. Nach der Heilung bringen ihm taktlose Zeitungsnachrichten neue Aufregung. „Ein Tassoschicksal", schrieb die Mutter; in der That: auch hier lag das Verhängnis mehr in dem kranken Wesen des Dichters als in den Umständen. Er taugte nicht mehr für die Welt. Der kurze Traum eines Eheglücks führte zu rascher Trennung. Dann (seit 1872) in Radolfszell am Bodensee eine weltfremde, leicht verbauernde Existenz, zwischen die Erziehung des Sohnes und ärgerliche Prozesse geteilt. Die allgemeine Feier seines 50. Geburtstags machte ihn weniger froh über die Anerkennung als verstimmt über die Last der Antworten. Er war Deutschlands gelesenster Autor geworden; bis zu seinem Tode hatte der „Ekkehard" etwa 90, „Gaudeamus" etwa 50, der „Trompeter" etwa 140 Ausgaben und Auflagen erlebt; man

berechnete für seine sämtlichen Werke (eine Gesamtausgabe ist nie erschienen) 500000 Exemplare: „auf je 100 Deutsche entfällt ein Band Scheffel". Seitdem hat der Absatz der Hauptwerke wohl abgenommen; aber gegenwärtig sollen „Trompeter" und „Ekkehard" allein es doch schon auf jene halbe Million gebracht haben. Aber vergebens sucht man nach einem Wort der Freude über so viel Wirkung, der Dankbarkeit, wie Geibel und Freiligrath sie ihrem Volke ausgesprochen haben. Verdrossen und verärgert, nicht in tragischer Größe wie Otto Ludwig, nicht einmal von den düsteren Fittichen eines melancholischen Geschickes überschattet wie Hölderlin und Lenau, ist er bald nach seinem 60. Geburtstage, den sein altes Heidelberg noch mit einer Beleuchtung der Schloßruine feierte, (9. April 1886) gestorben. Das Festlied zum Jubiläum unserer ältesten, schönsten und volkstümlichsten Hochschule war seit langer Zeit die erste rechte Dichtergabe des einst so Verschwenderischen gewesen und blieb die letzte; die Feier selbst hat er nicht mehr erlebt.

Tragik, wir wiederholen es, finden wir hier nur eben im Wesen des Mannes selbst, in seiner Nervosität, der die Gestalten der späteren Pläne in immer neuer Umformung zerrannen, aber auch und vor allem in jener Unfähigkeit, sich ganz hinzugeben. So wenig wie bei Keller eine herzerwärmende Lebensfreundschaft trotz vielen anwärmenden Künstlerbrüderschaften; in dem Verhältnis zur Kritik der nämliche krittliche verdrießlich-humorlose Ton wie etwa bei Hamerling; selbst in politischen Dingen, so schöne Verse er auch darüber (und gewiß aus vollem Herzen) geschrieben hat, oft und zumal in den „Briefen an Schweizer Freunde", die Frey (1898) herausgegeben hat, ein kleinlich gereizter Ton, der Weltfragen lediglich vom Standpunkt der persönlichen Bequemlichkeit gelöst sehen mochte. Immerfort ein ärgerliches „Laßt mich doch in Ruhe!" — laßt mich doch in Ruhe, Freunde, Ruhm, Vaterland, Aufgaben; laßt mich in Ruhe! Und wieder in dieser Ruhe eine nagende Unrast, ein Bedürfnis, sich zu schaffen zu machen, eine Unbehaglichkeit, die mit der rastlosen Strebsamkeit etwa eines Hebbel oder Ludwig nichts, aber auch gar nichts gemein hat.

Und woher dies alles? Ich glaube: weil Scheffel sein „Ideal" zu gut erreichte. Hätte er, wie Gottfried Keller, statt der romantischen Ungebundenheit, statt des freien Lebens in schöner Umgebung den solchen weichen Naturen so heilsamen Zwang zur Arbeit kennen gelernt — wir hätten mehr von ihm, er mehr vom Leben gehabt.

Nicht grundlos schreibt er einmal an den Vogt der Wartburg: in Zukunft möchte er gebunden werden. Aber daß er jeder Nähe eines Zwangs furchtsam auswich, lag eben selbst wieder in seiner problematischen Natur.

Haben wir uns mit diesen Ausführungen, wie wir fürchten, mit unsern Lesern vielfach in Widerspruch gesetzt, so müssen wir sie leider noch stärker reizen. Wir müssen bekennen, daß wir den beiden Hauptwerken Scheffels nur einen vorübergehenden Wert zuzugestehen vermögen, dauernden aber den Produktionen, über die es jetzt Mode ist die Achseln zu zucken: den Gedichten und vor allem der „Bummelpoesie".

Der „Trompeter von Säkkingen" (1854) gehört zu den Büchern, die die Popularität bei uns unpopulär gemacht haben. Schon die Illustrationen Anton von Werners sind nicht nach jedermanns Geschmack; aber nun ward der „Trompeter" auch noch komponiert, und alle Welt sang „Das ist im Leben häßlich eingerichtet" — vielleicht das schwächste, jedenfalls das einzige ganz triviale Gedicht in dem ganzen Werk! Darüber vergaßen neuere Kritiker allmählich, was die älteren überschätzt hatten, überhaupt zu beachten. Der „Trompeter" ist seiner Anlage nach sehr wenig originell: der alte Schloßherr und sein reizendes Töchterlein, der Künstler als Bewerber, Kampf und Pflege im Schloß, Fahrt nach Italien und neue Begegnung, eingelegte Lieder — all das gehört zum alten Bestand der Romantik, und fast alle Hauptzüge finden sich in Wilhelm Hauffs „Lichtenstein". Wilhelm Hauff hat nach Prölß auch wirklich auf den jungen Dichter eingewirkt, neben ihm besonders der heimatliche Hebel und Daumers „Hafis"; ferner aber die in die Vorgeschichte der Eltern Scheffels reichenden Berichte von Säkkingen und den romantischen Zeiten des feudalen Mittelalters. Auf die Form hat vor allem Heines „Atta Troll" Einfluß geübt, auf die Ausführung die herkömmliche Technik des „romantischen Epos" mit seinen autobiographischen Momenten (wie in Werners Bericht über sein Rechtsstudium). Die Lieder erheben sich nicht allzu hoch über den Durchschnitt der damaligen Lyrik, wenigstens die der Liebenden, während die tiefere Reflexionsdichtung des Katers und des stillen Mannes ein wenig aus dem Stil des Ganzen herausfällt. Die üblichen Typen: der milde Kirchenfürst, der verfehlte Künstler als Folie des rechten, die gute alte Dame sind anspruchslos und anmutig hingezeichnet, und die Hauskapelle oder die mit ein paar

Strichen hingeworfenen Figuren aus der Prozession in St. Peter übertreffen sogar das Übliche.

Vor allem aber: Scheffel war der geborene Erzähler für engere Kreise. Wie ihn Anton von Werner gezeichnet hat: mit lebhafter Bewegung der rechten Hand aus dem von der linken vor die Augen gehaltenen Buch vorlesend, so müssen wir ihn uns immer denken. So erwuchs er in den archaistischen Spielereien des „Engeren", deren von Häusser eingeführte Art er für seine Episteln immer geliebt hat, zum Dichter. Daher diese unglaublich bequeme Verstechnik, deren Lässigkeit Mauthner köstlich mit seinem neuen Anfangsvers parodiert hat:

'ktober war's und gutes Weinjahr —

die sich aber ebenso zwanglos in die ernsteste Stimmung hineinzufinden weiß wie in die heiterste. Viel mehr als Jordan ist Scheffel auf das Vorlesen angelegt. Man fühlt sich bei ihm zu Hause; man ist der Gast eines liebenswürdigen Erzählers, der uns anspruchslos vorträgt, was er von dem Trompeter und seinen Schicksalen weiß, ohne allzu viel Objektivität oder sonstige Kunststrenge; er macht sich's bequem, und wir fühlen uns behaglich. Diese Empfindung der Leichtigkeit war etwas wert in einer Zeit, da noch immer „Titänchen" sich an allzu schweren Aufgaben zu verheben fortfuhren; aber freilich kam sie auch bedenklich dem Zeitgeschmack, dem Erholungsbedürfnis der müde gehetzten Zeitgenossen entgegen. Wie der sehr ernste Kampf der Hauensteiner zum fast harmlosen Rummel umgedichtet wird, das hat fast symbolische Bedeutung: die Zeit wollte eben Leichtes, wollte Lebensfreude, Mirza Schaffy; der Ernst durfte nur den Katern und den Höhlenmenschen zum wirksamen Kontrast beigelegt werden.

War hier Scheffels Erfolg sowohl in seiner Virtuosität wie auch in der Schwäche der Zeit begründet, so gereicht ein anderer Punkt ihm ausschließlich zur Ehre. Nach all den blitzblauen oder kohlschwarzen oder einfach grauen Epen war dies endlich eins, das Farbe hatte, Lokalfarbe. Wie man von Heine sagen kann, er habe eigentlich immer Reisebilder gedichtet, so sind Scheffels Schriften eigentlich alle Reiseepisteln. Wer die „Reisebilder" und die „Episteln" liest, der wird rasch erkennen, wo vorzugsweise Scheffels Stärke lag. Auch er gehört zu den Landschaftszeichnern, die aus der jungdeutschen Reisewut allmählich hervorgewachsen waren: Ludwig Steub (1812—1888), Ferdinand Gregorovius (1821—1891), Moritz

Hartmann (1821—1872), endlich als Nachzügler Heinrich Noë (1835—1897). Wie Gregorovius hat auch Scheffel das Bedürfnis, aus der ganz individuell erfaßten Landschaft Gestalten emporsteigen zu lassen — aber nicht sowohl historische Individuen, als vielmehr historisch-ethnologische Typen. So bildet sich ihm ein mit großer Bestimmtheit erfaßter Hintergrund: die Zustände in diesen katholischen Stiften unter den Nachwehen des großen Kriegs oder in dem Rom Innocenz' XI. (mit Salvator Rosa und Bernini als charakteristischen Exponenten — neben Carlo Dolce) sind ihm so deutlich wie Riehl die in den kleinen deutschen Fürstentümern, und daraus erwächst ihm die Haltung der Figuren, die Entwickelung der Fabel. Poetischer als bei Riehl wird die Behandlung aber nicht durch die Versform, sondern durch die poetische Einfühlung in die Landschaft. Mag die Beseelung der Flüsse von Hebel eingegeben sein — die Verkörperung der Waldeinsamkeit in dem stillen Mann bleibt eine glückliche Idee.

Mit „Ekkehard" (1857) steht es ähnlich. Als historischer Roman kann er weder mit Willibald Alexis noch mit den älteren Bänden der „Ahnen" auf eine Stufe gestellt werden, so weit er auch Dahn und Ebers hinter sich läßt — denn Scheffel war doch immer ein echter Dichter. Alle historischen Einzelheiten, besonders auch die mit störender Häufung angebrachten aus Scheffels Studium des alten deutschen Rechts, können den ungeheuren Anachronismus der Hauptfigur nicht erträglich machen. Auch Frau Hadwig hat gefährlich viel von der zerrissenen Dame der jungdeutschen Emancipationsromane. Mit welcher Fülle individueller Typen entwickelt sich dagegen das schwäbische Klosterleben, oder der Hunnenzug! Aus solchen Gesamtbildern die Einzelheiten herauszubilden, wie ein Archäolog aus einem halb verwitterten Relief die Linien einzeln herausliest, das ist Scheffels besondere Stärke. Und statt nun mit pedantischer Angst sich an die Vorlage zu halten, entschuldigt der Verfasser mit heiterer Selbstironie alle Sünden wider die historische Treue durch die Beizeichnung einiger ganz frei ausgeführter humoristischer Gestalten: Gunzo, Spazzo, und die lieblichen Figuren Audifax und Hadumoth, die, wie die alte Hexe, fast symbolische Produkte dieser Natur und dieser Verhältnisse scheinen. Die Sprache schwankt zwischen absichtlich schwerfälligen Archaismen und ganz moderner Dreinsprache des modernen Erzählers; aber auch das giebt dem Buch jenen Charakter des behaglich ungezwungenen Vortrags,

der gemütlich wohlthut, auch wo man ästhetische Bedenken hat. Als Gesamtbild bleibt der Ekkehard deshalb wertvoll, wenn auch der Held und sein Weltschmerz die innere Wahrheit der Jordanischen Nibelungen nicht allzu weit übertreffen.

Wie mittelalterlicher Weltschmerz ausgesehen haben mag, schildern drei kleine Einzelstudien. Das Thema zog ihn an — er flüchtete eben mit seiner eigenen Melancholie in zeitliche Ferne, wie er sie auf die Höhe der Berge trug. „Hugideo" (1884) versetzt einen unglücklichen Liebhaber von heut, der die Marmorbüste seiner geliebten Römerin mit sich herumschleppt, in die summarisch aber glücklich geschilderte wogende Brandung, die die Völkerwanderung an eine einsame Rheinklippe schleudert. „Juniperus" (1868), eigentlich als Episode für den großen Wartburgroman bestimmt, führt die Bewerbung zweier Jünglinge um eine Maid, Enttäuschung, Kampf und Sühne vor; die Jungfrau Rothraut ist leider wieder eine moderne Kokette, aber die „blöde Jugendeselei" des Helden und der Narrenkampf sind meisterlich. Endlich die „Bergpsalmen" (1860 geschrieben, 1870 erschienen) sind dem Bischof Sanct Wolfgang von Regensburg in den Mund gelegt, der sich von Mühe und Kampf seiner weltlichen Fürstenstellung in die Einsamkeit des Wolfgangsees flüchtete. Auch hier ist das historische Kolorit nicht eben ängstlich festgehalten, desto treuer aber das landschaftliche; in freien Rhythmen von großer Beweglichkeit weiß Scheffel die Empfindungen wiederzugeben, die Sturm und Sonnenschein, Ausfahrt und Heimkehr in dem vornehmen Siedler erwecken. Wie im Sonnenschein „der See erblüht", das hätte freilich vor neunhundert Jahren kein Dichter so schildern, ja kein Beobachter so sehen können; man empfindet hier so recht deutlich, wie unsere Sinne sich geschärft haben. Die berühmten „scharfen Sinne der Naturvölker" bemerken nur ein paar Dinge, auf die zu achten ihr ganzes Leben sie lehrt; wüßten sie, was wir alles auf der Oberfläche des Wassers, im Spiel der Sonnenstrahlen, im Schnee und Staub sehen, sie würden uns für Zauberer halten.

Wie die „Bergpsalmen", die in ein paar Gedichten die Geschichte eines Einsiedlers geben, führt auch „Frau Aventiure" (1863) von der Erzählung zur Lyrik über. Es ist eine Sammlung von Liedern, die in dem großen Wartburgroman den einzelnen Sängern in den Mund gelegt werden sollten. Man kann kaum behaupten, daß sich Scheffel mit der Individualisierung große Mühe

gegeben hätte: ein paar Citate und ein paar typische Züge genügen ihm, um Wolfram und Ofterdingen zu charakterisieren. Vortrefflich ist dagegen der Ton der fahrenden Leute getroffen; fühlte doch Scheffel selbst sich als ein solcher, „ohne Ruhe, ohne Stellung, mit unbefriedigtem Drang ins Weite", dem fahrenden Spielmann Jung-Werner nah verwandt. — Durch ihren düstern Ton heben sich ein paar maskierte Bekenntnisse ab: die politischen Klagelieder des Byzantiners Anastasios, der Groll verschmähter Liebe in den Gedichten des Magnus aus dem finstern Grunde. Im einzelnen enthalten die Gedichte viele Schönheiten und sind fast durchweg melodisch sehr reizvoll (obwohl keineswegs im alten Stil; die „Ausreise" Wolframs z. B. ist in jedem Takt modern, noch mehr der berühmte „Heini von Steier"). Aber dieser Scheffelisch-minnesingerische Kompromiß-Stil hat auf die Dauer etwas unerträglich Schwankendes, fast Unwahres; gerade von hier ist das Unheil unechtester „Butzenscheibenpoesie" zumeist ausgegangen.

Unheil hat auch „Gaudeamus" (1867) angestiftet. Dennoch halten wir diese Sammlung burschikoser Lieder für Scheffels bedeutendste, für seine einzige dauernde That.

Das deutsche Trinklied gehörte seit den Anakreontikern zum unentbehrlichen Bestand jedes Liederbuches; und in die Tradition des für eine heitere Tafel gedichteten Kneipliedes trat Scheffel schon ein, als er nur für den „Engeren", für den Heidelberger Freundeskreis dichtete. Nun hat aber das deutsche Trinklied gerade in seinen Blütezeiten allemal einen leise parodistischen Charakter getragen. Das Volkslied parodiert den Minneton: „Der liebste Buhle, den ich han, der ist mit Reifen bunden". Schiller beginnt sein „Punschlied" im pompösen Ton des philosophischen Lehrgedichtes:

Vier Elemente
Innig gesellt,
Bilden das Leben,
Bauen die Welt.

Scheffel, durch und durch ironisch, ja mehr als das: durchaus skeptisch angelegt, giebt der Kneipdichtung dies Element wieder, ohne das wenigstens eine ausgedehntere Pflege des Trinkliedes nur zu leicht einen unwahren, gezwungenen Charakter annimmt. Er läßt sich durch immer neue Anlässe immer neu zu dem stehenden Refrain „Ergo bibamus" begeistern. Seine Kneiplieder sind ein großes Gelegenheitsgedicht. Der Wissensdünkel be-

sonders jener Zeit ironisiert sich in ihnen. Da haben wir alles: Naturwissenschaft, Kulturgeschichte, historischen Roman und Lokaldichtung. Wie Scheffels unruhiger Geist das alles trieb, alles ohne Befriedigung, so setzt er es hier in Verse, um jedesmal mit seinem Gaudeamus! zu schließen. So betrachtet gewinnt die Sammlung als Ganzes wirklich ein aristophanisches Ansehen. Die Geologie, diese unbehagliche Wissenschaft, die immer gleich mit Jahrhunderttausenden bombardiert, hatte schon Kobell — den Scheffel auch citiert — und Sallet zu parodistischen Trinkliedern gereizt; nun aber erfahren wir, daß trotz all der ungeheueren Zeiträume es zu den Zeiten der Ichthyosauri „tout comme chez nous" herging. Das ist der Grundton: die Unveränderlichkeit des Menschengeschlechtes:

Setz dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer was du bist.

Und noch ein anderes Faustcitat drängt sich auf: „Die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln." Nur die Historiker, meinte man, hätten mit den Naturforschern Schritt gehalten. Geologie! Paläontologie! („Der Granit", „Der Ichthyosaurus"), Urgeschichte! („Der Pfahlmann"), Astronomie! („Der Komet"), Chemie! („Asphalt") und Ackerbauchemie! („Guano") — wie stolz sahen sie auf die „schwankenden Resultate der Geisteswissenschaften" herab! Nur die Geschichtsforschung galt als exakt. Die historische Rechtsschule lehrte, wie die Rechtsbegriffe entstanden — „Pumpus von Perusia" giebt eine abweichende Hypothese über den Ursprung des Darlehns. Auf Niebuhrs Forschungen gestützt hatte Macaulay (1842) seine „Lays of ancient Rome" gedichtet: historische Balladen, die veranschaulichen sollten, wie die ältesten Geschichtsquellen eigentlich aussahen, — Scheffel schrieb dagegen im Ton von Schulze-Delitzsch' „Hussiten vor Naumburg" sein lustiges Studentenlied „Als die Römer frech geworden". Direkte Parodie ist freilich gerade bei diesen Gedichten selten anzunehmen, während sie bei anderen maßgebend war: die „Letzte Hose" parodiert das irische Volkslied von der „Letzten Rose"; bekannte viel citierte Wendungen aus Herder oder Heine werden scherzhaft verwandt. Aber diese Einzelanspielungen treten doch weit zurück hinter jenem Charakter einer allgemeinen Ironisierung der Wissenschaft, die (wie Gottfried Keller im „Grünen Heinrich" sich gleich spöttisch ausdrückt) „wie gewöhnlich den bisher denkbar höchsten Stand soeben erstiegen

hatte“. Und von diesem Standpunkt aus wollen auch die „historischen Romane“ und „historischen Novellen“ in „Gaudeamus“ betrachtet sein: das übermütige Lied „Am Grenzwall“ bildet gewissermaßen ein Satyrspiel zu der (späteren) Tragödie „Hugideo“, die Mönchslieder („Des Klosterkellermeisters Sommermorgenklaggesang“, „Die Maulbronner Fuge“) ergänzen den „Ekkehard“ und das Musikantenstücklein „Die Schweden in Rippoldsau“ den „Trompeter von Säkkingen“. Gerade die diskrete Mischung von Ernst und Scherz giebt den besten Dichtungen Scheffels ihren eigenen Reiz. Karl Lachmann und seine Schüler (denen Scheffels Lehrer Holtzmann überdies feindlich gegenüberstand) suchen die Urform der epischen Volkslieder zu ermitteln, deren allgemeinen Typus Niebuhr, wie erwähnt, festgestellt hatte: das „Hildebrandslied“ Scheffels drückt neben dem Spaß zugleich ernsthaften Zweifel an der Möglichkeit dieses Unterfangens aus. Und so ist der „Rodenstein“ gewissermaßen eine Verkörperung dieser Skepsis. Wie die Reiseepisteln und die in „Gaudeamus“ hübsch vertretenen Reisegedichte („Abschied von Olevano“, „Der Hut im Meer“, „Graziella“, „Der Aggstein“; der schwache „Grindwalfang“ stammt noch von der skandinavischen Reise mit Welcker) Erlebnis und Dichtung mischen, so wird hier aus den Ruinen der Burg Rodenstein, die er 1857 besuchte, und den Sagen von dort umgehenden Gespenstern und höllischem Spuk ein ganzer Roman aufgebaut: der des trinkenden Heros. So ward der Burgherr, der über Pfarrerzorn und Philisterschwächlichkeit siegt, ein verkörperter Protest gegen die Kopfhängerei. Und Perkeo lehrt die Weisheit derer, die die überkluge Philisterwelt Narren schilt, und das frische Wanderlied („Wohlauf, die Luft geht frisch und rein“) zieht ein zweifelhaft Gesicht zu der frommen Weltflucht des Einsiedlers (wobei wir wieder an Klosterscenen aus dem „Ekkehard“ denken). Und so tönt das Ganze zu einer durchgebildeten „feuchten Fuge“ zusammen, und wer sich dagegen empört, sollte Jean Pauls Wort nicht vergessen: „Es kommt alles darauf an, daß man Spaß verstehe, das heißt Ernst.“

Auch im einzelnen sind diese Gedichte vielfach kleine Meisterwerke. An dem kunstvollen Aufbau etwa des „Schwarzen Walfisches“ könnten die meisten Balladenlärmer lernen. Heines groteske Reime werden glücklich nachgeahmt:

O Quintili, armer Feldherr —
Dachtest du, daß so die Welt wär'?

In der Veranschaulichung von Spuk und Unmöglichkeiten, in der Beseelung von Fossilien und Urkunden entwickelt Scheffel eine wirkliche Genialität, und ein Vers wie dieser:

Hemdärmelig ein Geist steht am Maste —

in dem überhaupt durchweg glänzenden „Enderle von Ketsch" sollte von Rechts wegen allein genügen, um seinen Dichter unsterblich zu machen. Friedrich der Große meinte, der zweite Vers der „Henriade" — den Voltaire einem anderen Epiker gestohlen hatte — wiege allein die ganze Ilias auf; uns scheint solch ein Vers, der Scheffels kräftige Anschauung und seine diskrete Ironie in der Quintessenz beisammen hat, recht viele gereimte Schauergeschichten aufzuwiegen.

Kaum mag man noch bedauern, daß diese „Bummelpoesie" so viel von Scheffels poetischer Kraft aufgezehrt hat. Als Ganzes sind eben die Lieder des „Gaudeamus" viel mehr als eine Liedersammlung: ein lebendiger Ausdruck einer starken Zeitströmung, ein Denkmal des beginnenden Zweifels an der von Karl Vogt und Ludwig Büchner, Wilhelm Jordan und Gustav Freytag so zuversichtlich behaupteten Unfehlbarkeit der Wissenschaft, ein Triumph der echten Ironie, die in einer Epoche epigonenhafter Grübelei fröhlich ruft: „primum vivere, deinde philosophari!"

Freilich — der Standpunkt war gefährlich. Die Skepsis zwar hat nur den Dichter selbst geschädigt, als sie von heiterem Zweifel zu finsterer Negation umschlug. Aber der leichte Ton, das „Bummelige" hat Unheil genug gestiftet. Wie man Heine seine Freiheiten absah, ohne seine Feinheiten zu lernen, so mußte Heyse in einer Epistel an Geibel klagen:

Der Freund, der liedesmächtig, stark und zart,
Zur Urständ' half dem edlen Ekkehard,
Wohl ahnt' er nicht, daß er heraufbeschwor
Den reim- und meistersingerlichen Chor.
Ein Narr macht mehre, Freund. Doch gieb nur Acht,
Wie viele Thoren erst ein Weiser macht!
Der Maskentrödel, guter alter Zeit
Entlehnt, birgt nun moderne Nichtigkeit.
Da schleift und stelzt ein blöder Mummenschanz,
Ein Landsknechtminnespiel und „Gowenanz"
Mit Hei! und Ha! und Phrasenspuk verbrämt,
Der totem Kunstgebrauch sich anbequemt.
O wie den Herrn, die nichts zu sagen hatten,
Die fremde Schnörkelrede kam zu statten,

Und wie der Zeit, die nicht zu eignem Stil
Den Mut erschwang, die Ästerei gefiel!

Die scharfen Worte richten sich zunächst gegen Julius Wolff (geb. 1834) aus Quedlinburg, der in der That in der Technik wie in der Popularität der nächste Erbe Scheffels ist. Wolff, der den ganzen Feldzug von 1870 mitgemacht hat, ließ zunächst Gedichte erscheinen („Aus dem Felde" 1871), dann sein erstes Versepos: „Till Eulenspiegel redivivus" (1874). Julian Schmidt besprach es wohlwollend — wie denn der „grimme Julian Schmidt" viel mehr junge Talente ermutigt hat als der „sanfte Karl Frenzel" — und fand sich durch den ganzen Ton außer an Scheffel auch an Eichendorff erinnert. „Dazu kommt ein volles gesättigtes Naturgefühl, ein begeistertes Auge für das Eigentümliche der Landschaft. Einzelne gemütliche Genrebilder, z. B. die Kneipe unter der wilden Weinlaube, haben in ihren Umrissen geradezu etwas Goethesches." Er hob auch den realistischen Fortschritt hervor, daß der fahrende Spielmann jetzt die Weinsorten genau unterscheide, wo man sich in der Zeit unserer alten Romantik damit begnügte, „den goldenen Wein in grünen Römern im allgemeinen zu besingen"; hierin ist Wolff jedoch nur Schüler Roquettes. Aber Julian Schmidt vermißte auch schon hier Menschen in den Kostümen. Das ward dann immer schlimmer. Der „Rattenfänger von Hameln" (1875) und „Der wilde Jäger" (1877) — Wolffs bestes Werk — versuchten wenigstens noch, gewisse Typen kräftig herauszubringen, den Vaganten, den Ratsherrn, den Pfaffen, den Schloßherrn; aber im „Tannhäuser" (1880) ging die Zeichnung ganz über dem glatten Klang verloren. Es folgten dann noch andere Romanzen („Lurlei" 1886) und historische Romane, denen nun auch Wolffs große Fähigkeit leicht melodischer, wenn auch nie individueller und nie individualisierender Versgebung nicht zu gute kam („Der Sülfmeister" 1883, „Der Raubgraf" 1884, „Das schwarze Weib" 1894). — Der zweite Haupterbe Scheffels ist Rudolf Baumbach (geb. 1840) aus Kranichfeld im Herzogtum Sachsen-Meiningen. Er hat Naturwissenschaft studiert und als eifriges Mitglied des Alpenvereins ein „Gaudeamus für Bergsteiger" unter dem Titel „Enzian" mit seinen Beiträgen unterstützt; dabei wurde er als lyrisch-humoristisches Talent entdeckt, und nun läßt er jedes Jahr ein niedliches Bändchen erscheinen, das in hübscher Ausstattung gern verschenkt wird („Zlatorog", eine Alpensage 1877, „Sommermärchen" 1881, „Spiel-

mannslieder" 1882). Baumbach hat mehr Eigenart als Wolff: die liebevolle Versenkung in Einzelheiten der Alpenwelt kommt seinen Liedern zu gut, auch ein gewisser lehrhafter Zug giebt den allzu flüssigen Verslein etwas Halt.

Nicht Scheffel und der „Ekkehard" und die Lieder des „Gaudeamus" allein, sondern die ganze historisch-politische Dichtung, zu deren Epigonen eigentlich Scheffel schon selbst gehört, hat die berüchtigte Invasion des „historischen Romans" in seiner Entartung verschuldet. Es kam eine Richtung auf, der die Äußerlichkeiten alles waren, eine leere Meiningerei in echten Kostümen, aber ohne lebendige Talente. Am äußerlichsten faßte den historischen Roman sein talentvollster Vertreter auf: Georg Ebers (1837—1898) aus Berlin. Er kam fast zufällig in diese Übung: der gelehrte Ägyptolog (1865 Privatdocent in Jena, 1870 Professor in Leipzig bis 1889; seitdem im Ruhestand in München und Tutzing) wollte dem Publikum ein populäres Bild der Zustände im alten Ägypten geben, wie etwa andere in Romanform Hellas und Rom geschildert hatten. So entstand das Buch „Eine ägyptische Königstochter" (1864). Dauernde Probleme, die wirklich in Ägypten auch eine große Rolle gespielt hatten, wie der Kampf zwischen König- und Priestertum, waren geschickt hineingezogen, um eine merkwürdige, unbekannte Welt uns geistig anzunähern. „Uarda" (1877) zeigte in stilistischer Hinsicht, „Homo sum" (1878), aus dem altchristlichen Ägypten, in psychologischer entschiedene Fortschritte. Der Jubel war groß, und Berlins maßgebender Kritiker, Karl Frenzel, kompromittierte sich unverlöschlich, indem er Ebers' geschickten Requisitenroman mit Flauberts düster-großartigem Kulturgemälde „Salammbô" verglich. Seitdem ging es mit Ebers, wie mit Julius Wolff und mit Felix Dahn: er fehlte auf keinem Weihnachtstische mit seinem neuen Buch („Die Schwestern" 1880, „Der Kaiser" 1881 u. s. w.), übertrug die archäologische Ausstattungskunst bald auch auf das stilvolle Mittelalter der Prachtmöbelzeit („Die Frau Burgemeisterin" 1882, „Barbara Blomberg" 1896), „erholte sich" dazwischen, indem er „bloß eine Novelle" schrieb („Eine Frage" 1881), und vervollständigte sein mit peinlichster Regelmäßigkeit erledigtes Lebenswerk an historischen Romanen durch den historischen Roman des eigenen Lebens („Die Geschichte meines Lebens" 1892). Auch Märchen kamen dazu (1891); Gedichte glücklicherweise nicht. Felix Dahn (geb. 1834) aus München, der unermüdlich schreibende Jurist,

Historiker, Balladen- und Schauspieldichter, hatte sehr viel weniger künstlerische Anlage einzusetzen; aber das Pathos eines feurigen Patriotismus bringt in seine mißlungensten Produkte eine Wärme, die in den „Schwestern" oder dem „Kaiser" niemand finden wird. Sein berühmtester Roman, der endlose „Kampf um Rom" (1876), ist nur eine neue Verkleidung des unsterblichen litterarischen Ahasver, des alten Abenteuerromans: „Der ganze Romanapparat," sagt Scherer, „mit unterirdischen Gängen, vergrabenen Schätzen, nächtlichen Verschwörungen, Verwechslungen, Behorchungen — es kommt alles vor, und man ist fast verwundert, keiner Zauberei und keiner Geistererscheinung zu begegnen." Im Mittelpunkt Cethegus, der schlaue Römer, der Jesuit von Sue und Jordan, diesmal in der Zeit des Justinian ein patrizischer Konsular, zugleich „ein Byronscher Held mit ausgebrannter Brust"; um ihn Typen und Requisiten in neuester Technik angehäuft. Erhält aber hier wenigstens ein gewisses robustes Heranschleppen bewährter Situationen in Spannung, so sind die kleinen Romane aus der Völkerwanderung (1882—1890, 7 Bände; darunter „Bissula" 1883) gar arg, und vollends jene Stückchen, in denen der Autor, in urgermanische Felle gehüllt, seine modernsten Antworten auf alte Fragen giebt („Sind Götter?" 1874, „Odhins Trost" 1880). Auch Adolf Hausrath (geb. 1837 zu Karlsruhe), Professor der Theologie in Heidelberg, der gelehrte Verfasser einer „Neutestamentlichen Zeitgeschichte", stellte in seiner „Klytia" (1882) den bekannten rührigen und mächtigen Jesuiten als Hauptintriganten in die Mitte. Hausrath, der unter dem Namen „George Taylor" schrieb, hat hier den Vorteil, aus gründlicher lebendiger Kenntnis der religiösen Umtriebe in der Zeit nach der Reformation und mit lokaler Anknüpfung (an den Heidelberger Schloßbau) zu schreiben, während er sonst, wie die meisten anderen, nur aus zusammengesuchten Steinen ein Mosaikbild zusammenlegt („Antinous" 1881, „Jetta" 1884). Vielseitige Arbeiten zur Geschichte der Weltlitteratur (1888), der neueren europäischen Litteratur (1882—1885) und speciell der neueren deutschen Dichtung (1886) führten Adolf Stern (geb. 1835 in Leipzig) zu erfolgreichen Romanen („Die letzten Humanisten" 1880, „Camoëns" 1887) und Novellen (in Auswahl erschienen 1897) von historischem Kolorit und leicht lyrischer Färbung. Ähnliches gilt von Ernst Eckstein (geb. 1845 in Gießen), einem vielgereisten und vielgeübten, wenn auch etwas flachen Talent; von der humoristischen Erzählung („Schach der

Königin" 1870) und der Humoreske („Ein Besuch im Carcer" 1875) ist auch er zum historischen Roman übergegangen („Die Claudier" 1881, „Aphrodite" 1885 u. a.), nicht ohne Erfolg. Aber so recht zu Hause ist er doch nur in der Plauderei und in polyglotten Versspielen („Lyra germano latina" 1894: deutsche Gedichte von Goethe, Lenau u. a. im Versmaß der Originale ins Latein übertragen) — einer Spielerei, deren Verwandtschaft mit Scheffels anachronistischen Gedichten auf der Hand liegt. August Sperl erwählte sich das deutsch-böhmische Grenzgebiet zur Specialität („Die Fahrt nach der alten Urkunde", „Die Söhne des Herrn Budowoj" 1897), Gregor Samarow aber (eigentlich Oskar Meding, geb. 1828) aus Königsberg überbot alle Konkurrenz durch unheimliche Fruchtbarkeit im „historischen Zeitroman".

Fast all diese Bücher gehören in die Litteraturgeschichte nur als Symptome, nicht als Leistungen. Das Gleiche gilt auch von der breiten Flut der eigentlichen Ermattungs- und Erholungspoesie. Sie stammt nicht wie die Poesie Johann Georg Fischers, Waldaus, Meißners, Linggs aus einer einzelnen Richtung des vorigen Jahrzehnts — die gesamte Wirkung jener Epoche spiegelt sich in ihr ab. Die Ermüdung, die wir als Kennzeichen der Zeit nach 1848 beschrieben, findet in ihr direkten Ausdruck. Nur keine Anstrengung, keine geistreiche Unterhaltung, keine historischen Studien und Nutzanwendungen, keine politische Tendenz, auch keine künstliche Form: Rekonvalescentenlitteratur wird gewünscht und gereicht. Nicht daß alle Autoren, die hierher zu rechnen sind, gerade auf dies Verlangen des Publikums spekuliert hätten — sie wollten zunächst nur die eigene Abspannung heilen. Aber die Spekulanten blieben freilich so wenig aus wie beim historischen Roman.

Zunächst ist hier an die Fortdauer jener anspruchslosen Unterhaltungslitteratur zu erinnern, die schon viel früher eingesetzt, ja eigentlich nie ganz aufgehört hatte: Friedrich Gerstäcker (1816—1872), Friedrich Wilhelm Hackländer (1816—1877) aus Burtscheid bei Aachen („Europäisches Sklavenleben" 1854) und Edmund Hoefer (1819—1882) aus Greifswald als Haupttypen, aber auch Theodor Mügge (1806—1861), Otto Müller (1816—1894) und andere mehr. Aber bei ihnen tritt noch nicht das eigentlich Reconvalescentenhafte hervor; das kommt erst mit der gesuchten Vermeidung jeder, auch der leisesten Aufregung und Anstrengung.

Bezeichnend ist nun vor allem der Umstand, daß diese scheue Erholungslitteratur gerade von den Jungen vertreten wird. Sonst sind doch gerade diese die „Titanen", und wer bis zu fünfundzwanzig Jahren keine Welt zertrümmert hat, wird schwerlich ein großer Baumeister werden. Anders ist es jetzt. Als den „wahren Repräsentanten jener ‚Neuen Menschen', die aus der trüben Flut des ‚tollen Jahres' emporgetaucht sind und die sich nun außerordentlich schön und außerordentlich klug vorkommen, bloß weil sie die Narben und Wunden nicht tragen, die die Älteren entstellen, und weil sie die Thorheiten nicht begangen, unter deren Folgen sie zu leiden haben", bezeichnet der gescheite Robert Prutz (1859) Otto Roquette (1824—1896) aus Krotoschin in der Provinz Posen. Und den großen, einzigen, ja verhängnisvollen Erfolg dieses liebenswürdigen Poeten, das Gedicht „Waldmeisters Brautfahrt" (1851) findet er gerade durch diese „abstrakte Jugendlichkeit" ausgezeichnet. Man beachte den gut gewählten Ausdruck „abstrakte Jugendlichkeit": es ist in der That eine von allen konkreten Fragen und den meisten konkreten Dingen mit instinktiver Scheu schweigende Art, von allem Kampf des Tages entfernt, „weltfern, weit, weit dahinten"; ich möchte sagen, es ist mehr eine mädchenhafte als eine männliche Jugendlichkeit. Und eben darum hat der Dichter sich auch nicht entwickelt. Er schrieb aus fröhlicher Seele die Geschichte von der Brautfahrt des Prinzen Waldmeister zur Prinzessin Rebenblüte — eine Ausmalung volkstümlicher Beseelung, wie sie knapper, humoristischer z. B. Burns in „Hans Gerstenkorn" gegeben. Der Erfolg war verdient — aber er war zu groß.

So unaufhörlich er produzierte, Dramen, Romane, Erzählungen in Versen — er blieb, wie Bodenstedt, für das Publikum der Autor eines Buches, und scherzhaft-klagend erzählt er es selbst, wie man ihn immer wieder mit Waldmeister und Maibowle feierte trotz „Gevatter Tod" (1873) und dem „Buchstabierbuch der Leidenschaft" (1878). Und, wie bei Mirza Schaffy, hatte auch hier die Welt im Grunde recht. Wohl darf Fulda anerkennen, daß Roquette über den „Waldmeister" innerlich hinauswuchs und sich zu ernsteren Zielen durchrang — aber es zeigte sich doch bei all seinem unermüdeten Streben nur, daß sein Talent voll nur zu jener leichten Produktion ausgereicht hatte. Nur ein Werk hat noch Bedeutung, und das hat auch Beachtung gefunden: die Lebensgeschichte „Siebzig Jahre" (1893). Aus diesem liebenswürdigen Buch lernen wir das

Beste kennen, was jene Zeit besaß: die ruhige Lebenstapferkeit, den unverdrossenen Lebensmut. Mit welch sieghaftem Humor kämpfte sich ein Ludwig Pietsch (geb. 1824 in Danzig: „Wie ich Schriftsteller geworden bin" 1892, 1896) durch alle Bedrängnis durch! Sie ließen sich dadurch weder die Lebensfreude zerstören, noch das Wohlwollen. Darin liegt die Größe dieser sonst nicht eben großen Generation.

Die gleiche Entwickelung oder doch Ausbildung vom Rhein- und Weindichter zum eifrigen Produzenten von Dramen und historischen Romanen wie Roquette, der typische Dichter dieser Reihe, zeigt der ältere Wolfgang Müller von Königswinter (1816—1873), der seinerseits durch den heiteren Malerdichter Robert Reinick (1805—1852) aus Danzig („Liederbuch eines Malers" 1837—1844) angeregt war. Und ganz ähnlich ging Gustav zu Putlitz (1821—1890) aus Retzien in der Westprignitz von der Märchendichtung („Was sich der Wald erzählt" 1850) zu größeren, aber erfolgärmeren Leistungen über, nur daß er statt des historischen Romans das historische Drama („Das Testament des Großen Kurfürsten" 1858) bevorzugte. Als Putlitz seinen Erstling zum Verleger brachte, meinte der: „Aber Märchen! In dieser Zeit, in der man nichts liest, als politische Blätter und Broschüren!" So erzählt der Dichter selbst, der, wie Roquette ein rechter Vertreter der Herzensgüte dieser Generation, in einem autobiographischen Buch („Mein Heim. Erinnerungen aus Kindheit und Jugend" 1885) sein bestes Werk hinterlassen hat. Das war 1848. Seitdem aber haben Roquette und Putlitz das Märchen so in die Mode gebracht, daß die einsichtsvollsten Kritiker der Epoche, der liberale Prutz und der feudale Sternberg, ganz einig sind in ihrem Entsetzen über die Modemärchen. Wahrhaft unsittlich nennt Sternberg diese „Kundgebungen der Bonnen", und lieber wollte er ein junges Mädchen bei einem freien Produkt des 18. Jahrhunderts ertappen als bei „Was sich der Wald erzählt". Noch das beste Produkt dieser Strömung, die alle Schwächen der Andersenschen Märchen ohne ihre Vorzüge, Phantasie und Kunst des Aufbaus, besaß, ist „Prinzeß Ilse" (1850) von Marie Petersen (gest. 1859) aus Frankfurt a. O. Wie die Ilse auf dem Mühlrad steht und sich das Schaummützchen aufstülpt, wie sie die Kinder wäscht und badet, oder wie die Erdbeerblüte errötet, das ist recht hübsch und hilft über die Vorträge fort, die der Tannenbaum über die Kultur hält. — Mißlungen sind vor allem eigentliche Nach-

ahmungen Roquettes wie „Der Majestäten Felsenbier und Rheinwein lustige Kriegshistorie“ (1853) von Julius Rodenberg (geboren 1831) aus Rodenberg in Kurhessen. Vielleicht war es aber gerade kein übles Zeichen, daß dieser Jugendversuch des „jungen frischen Liedermunds“, wie Freiligrath ihn nannte, mißglückte; denn eben daß das „abstrakte Wonnegefühl der Jugend“ bei Rodenberg nicht so alleinherrschend auftritt wie bei Roquette, machte zwar seine ersten Veröffentlichungen schwächer, ihn selbst aber entwickelungsfähiger. Rodenberg, der schon als Primaner Sonette „Für Schleswig-Holstein“ (1850—1851) veröffentlicht hatte und später, gleichzeitig mit Theodor Fontane, das romantische Großbritannien für das deutsche Publikum entdeckte („Ein Herbst in Wales“ 1858, „Die Insel der Heiligen“: Irland 1860, „Tag und Nacht in London“ 1862), bildete sich trotz jenen allzu frühreifen Anfängen zu einem trefflichen Schilderer der neuen deutschen Großstadt heraus („Bilder aus dem Berliner Leben“ seit 1885, „Klostermanns Grundstück“ 1891), nachdem er vorher, wieder auf Fontanes (und Alexis') Pfaden, einen historischen Roman aus Berlins Vergangenheit geschrieben hatte („Die Grandidiers“ 1879). Gerade der Nichtberliner hat sich in das Leben der kleinen Leute, die Verschiedenheiten der Stadtteile und Straßen, die nur der liebevollen Aufmerksamkeit aufgehen, die Beziehungen zwischen berühmten Personen und ihren Heimstätten versenkt; für Wien, München, Stuttgart thaten es Eingeborene. Immerhin bleibt etwas von dem alten Charakter jener Generation, wenn Rodenberg die vielberufene „Poesie der Großstadt“ vermeidet, den berauschenden Gesamtchorus überhört und nur den einzelnen Stimmen, der Psychologie der Kaiser-Wilhelmstraße und der Ethnologie der „frühen Leute“ sich hingiebt. Jene wetterfeste Heiterkeit, die an Roquette, Pietsch und manchem ihrer Altersgenossen erfreut, eignet auch dem jüngeren Rodenberg; und das Wohlwollen gegen jüngere Talente, das sie alle auszeichnet, hat nicht wenig dazu beigetragen, seine „Deutsche Rundschau“ (seit 1874) zur führenden deutschen Revue zu machen. Neben Gottfried Keller, Theodor Storm, C. F. Meyer, Luise von François, neben Herman Grimm, Wilhelm Scherer, Helmholtz, Du Bois Reymond fanden hier aufblühende Talente wie Helene Böhlau oder Anselm Heine eine von dem ganzen gebildeten Deutschland beachtete Bühne. Freilich setzt die „Rundschau“ als Gesamterscheinung die Bedingungen der siebziger Jahre voraus.

Natürlich hat nicht gerade jeder, der in die von Roquette typisch vertretene Reihe gehört, mit einer Märchendichtung angefangen. Ganz und gar hierher gehört so auch Hermann Allmers, geboren 1821 in Rechtenfleth bei Bremen „auf einem freien Friesenhofe, der schon länger als 500 Jahre sich im Besitz seiner Familie forterbte", Abkömmling alter friesischer Häuptlinge. Nach allen Berichten muß die bezaubernde Liebenswürdigkeit des Mannes an seinen Erfolgen und an seiner (wenn auch lokal begrenzten) Volkstümlichkeit mehr Anteil haben als die mit leichter Grazie hingeschriebenen Bücher („Marschenbuch" 1857, „Dichtungen" 1860, 1878, „Römische Schlendertage" 1869). Die heitere Reiselust, die warme Teilnahme an öffentlichen Bestrebungen aller Art (besonders an der Hebung der öffentlichen Kunstpflege und des Kunstgesanges), die mit Toleranz vereinte Aufklärung seines Auftretens wirkt gewinnend und hält fest. Es sind nicht umsonst in dieser Zeit so viel Junggesellen unter den Autoren; wie Roquette gehört auch Allmers dazu. Es giebt eine andere Junggesellengruppe, die zu ernst zum Heiraten war: Gottfried Keller, Ferdinand Kürnberger, Heinrich Leuthold, Rudolf Lindau; aber im allgemeinen ist der Dichter dieser Generation zum freundlichen Onkel geboren, wie ihn etwa Ernst Wichert (geboren 1831) aus Insterburg, ebenfalls der Autor zahlreicher patriotischer Dramen und Romane („Die gnädige Frau von Paretz" 1877, „Heinrich von Plauen" 1881 „Der große Kurfürst in Preußen" 1886, „Aus eigenem Recht" 1893, „Marienburg" 1895) und besserer Lustspiele („Ein Schritt vom Wege" 1873) in seinem „Herrn Pathen" geschildert hat. Bei aller freundlichen Anteilnahme eine Schwäche, ja eine Unfähigkeit intensiven Miterlebens, die ganz natürlich gern historische Ferne oder Märchenluft sucht, um mit ihrer ungenügenden Realität weniger aufzufallen; bei allem ernsten Streben ein gewissen Dilettantismus des inneren Erlebnisses, der der tiefsten Erregung scheu ausweicht; aber auch bei all diesen Bedenklichkeiten eine goldene Ader echter Menschenliebe, die sich scheut, ihren Menschen und ihren Lesern, aber auch ihren Mitgenossen allzu wehe zu thun!

Diesen allgemeinen Charakter trägt auch die Erbauungspoesie der Zeit. Der liebenswürdige Karl Gerok (1815—1890) aus Vaihingen reimt eine Anzahl vorher bestimmter Themen (in den „Palmblättern" 1857, 1878: „Heilige Worte, Zeiten, Berge, Wasser") mit milder Ergriffenheit, doch ohne je feurig oder hinreißend zu

wirken; und eben deshalb fand er so lebhaften Anklang in der matten, aber liebevoll sanften Zeit. Besser stand dieser Ton der eigentlichen Jugendlitteratur, in der es deshalb Ottilie Wildermuth (1817—1877) aus Rottenburg am Neckar mit ihren (seit 1852 veröffentlichten) zahlreichen Erzählungen zu verdienter Beliebtheit brachte, während Clementine Helm (1825—1897) aus Delitzsch in der Provinz Sachsen die naheliegende Gefahr affektierter Sentimentalität („Backfischchens Leiden und Freuden" 1862, „Prinzeßchen Eva" 1874) nicht so gut zu vermeiden wußte wie die treuherzige Schwäbin.

Man sprach nach der Revolution nicht übel von „Fanatikern der Ruhe". Man könnte ebenso sagen, daß die Scheu vor der Erregung bei einigen Autoren einen aufgeregten Charakter annahm. Ludwig Eichrodt (1827—1892), ein Ministersohn aus Durlach, Scheffels Jugendfreund und wie dieser nach vielseitig dilettierendem Studium praktischer Jurist, wurde vor und eigentlich auch über Wilhelm Busch zum Klassiker des „höheren Blödsinns". Auch das Wort stammt, soviel ich weiß, aus dieser Epoche und bezeichnet nicht übel einen gewissen gewollten Stumpfsinn, der sich jenseits von Sinn und Unsinn behagt und sich in Eichrodts „Hortus deliciarum" (1876) schier zu breit macht. Zuweilen hat er aber das Behagen des Philisters an einem wenig anstrengenden Genuß der Poesie so glücklich geschildert, daß die Parodie symptomatische Bedeutung erhält, so in „Biedermeiers großer Litteraturballade" oder dem „Hymnus auf Goethe":

Bettina, die so kindlich,
Sprach ihn als Freundin an,
Auch sagt er manches mündlich
Dem treuen Eckermann . . .

Auch die hervorragendsten Blüten des „höheren Blödsinns" in unsern Kommersbüchern und in Sammlungen wie den bekannten „Musenklängen aus Deutschlands Leierkasten" („In der großen Seestadt Leipzig war ne große Wassersnot", „In Berlin, der großen Residenze") gehören wohl diesem Jahrzehnt an.

Bezeichnet aber dieser Ton das äußerste Maß der Entfernung von Ernst und Anstrengung, so war doch darin so wenig wie in Scheffels Ironie ein gewisser Galgenhumor zu verkennen. Die Extreme berühren sich. Vor den Enttäuschungen dieser eben erst so leidenschaftlich angesungenen Welt, vor den Schmerzen des so

glühend gefeierten Lebens flohen die einen in oberflächliche Heiterkeit, die andern in einsame Schwermut. Neben dem tollen Humor die wilde Verzweiflung — wie oft hat sich das in einer Brust gezeigt! Der Dichter des Malvolio war auch der des Timon, und bei uns sind Gryphius und Lenau nicht die einzigen, bei denen die düsterste Nachtstimmung mit wildem Gelächter wechselt. Auch die Männer des Jahrzehnts 1850—1860 kannten dies Nebeneinander. Sie besitzen neben Scheffel und Eichrodt die tiefen Pessimisten Hieronymus Lorm und Dranmor — sie besitzen Wilhelm Raabe, den pessimistischen Humoristen.

Wie stark Schopenhauer eben jetzt zu wirken begann, dafür ist Spielhagen ein lebendiges Zeugnis. Aber auch ohne die „Parerga“ (1850) hätte diese Zeit Pessimismus erzeugen müssen. Solitaire, der schon im vorigen Jahrzehnt hervortrat, gehört wohl mit dem größten Teil seiner Schriften hierher; aber dem wilden Einsamen fehlt das Epigonenhafte. Seine Kraft, seine Wut, seine Glut hat niemand von den Neuen der Zeit nach der Revolution. Auch Hieronymus Lorm (geb. 1821) aus Nikolsburg in Mähren besitzt sie nicht; aber dafür nennt er sein eigen, was jenem ganz fehlte: seltene Formvollendung. Der kränkliche mährische Jude wurde vom furchtbarsten Unglück verfolgt: seit dem fünfzehnten Jahre war er taub und augenleidend; 1881 verlor er das Sehvermögen vollständig. Später ward er überdies gelähmt, so daß er nur durch eine Zeichensprache, durch Taktieren auf seiner bloßen Hand mit der Außenwelt verkehren kann. Bei dieser grauenhaften Prüfung bewährte der Schwager Berthold Auerbachs glänzender als irgend ein anderer jene Tapferkeit, die die Zeit brauchte, damit man überhaupt nicht ganz unterging. Eifrig bildete er sich fort und hat auch noch gegen Nietzsche Stellung genommen; er ward ein Kritiker von Ruf, er ward ein glücklicher Familienvater. Die vielseitige Thätigkeit in fast allen Litteraturgattungen, die auch er entwickelte, insbesondere seine philosophischen Schriften („Der Naturgenuß. Eine Philosophie der Jahreszeiten“ 1876 — „Der grundlose Optimismus“ 1894) würden ihm eine dauernde Bedeutung nicht sichern; wohl aber verdienen diese seine Gedichte (zuerst 1870; Gesamtausgabe 1886). Weicher, melodischer ist der tiefste Weltschmerz wohl nie ausgedrückt worden als in diesen Hymnen der stillen Verzweiflung; und es ist nicht, wie bei so vielen Nachahmern Lenaus und Heines, ein traditioneller Weltschmerz — es ist per-

sönlichstes Erlebnis, eigenste Erfahrung, was aus dieser Klage hervortönt:

So lang die Sterne kreisen
Am Himmelszelt,
Vernimmt manch Ohr den leisen
Gesang der Welt:

„Dem seligen Nichts entstiegen,
Der ewigen Ruh,
Um ruhelos zu fliegen —
Wozu? Wozu?"

Die uralte Sage von der Harmonie der Sphären deutet er in ein tieftrauriges Fragen der Gestirne um.

Weniger originell, aber kräftiger im Ton ist Ferdinand von Schmid (1823—1888), ein Schweizer Großkaufmann, der es in Brasilien zu großem Vermögen brachte, später aber fast ganz seinen litterarischen Liebhabereien lebte. Unter dem Namen „Dranmor" gab er Dichtungen (Gesamtausgabe 1873), deren Refrain auch wieder ist: „Das Leben ist nicht wert, gelebt zu werden"; neben Lyrischem wilde Balladen und kleine Epen aus den Steppen Südamerikas. Aber auch bei ihm, wie bei so vielen Epigonen, gehen Form und Inhalt keine rechte Ehe ein:

Sein Talent, sagt ein feiner Kritiker, Saitschik, hat nichts Reales, noch Plastisches an sich . . . Was er bietet, sind überaus schöne Gedanken, aber nackt, ohne plastische Hülle . . . Als eine vom Grunde aus unzufriedene Natur vermag Dranmor in der Poesie keinen Prozeß der Selbstbefreiung zu erblicken. . . . Er ist nicht schöpferisch, denn er hat nicht die nötige Kraft, in das volle Walten der Natur einzugreifen; es mangelt ihm die Lebensfreude, er vermag nicht die Empfindungen voneinander scharf zu trennen: ehe seine Empfindung Zeit hat, sich voll auszuleben, dringt er schon dahinein, mit seinem Denken nivellierend und verallgemeinernd.

Ich citiere diese treffenden Bemerkungen hauptsächlich deshalb ausführlich, weil sie so viel für die in unserem Jahrzehnt neu hervortretenden Dichter Typisches enthalten. Fast wörtlich paßt das alles auf Robert Hamerling, vielfach auch auf Wilhelm Raabe.

Vier Autoren stellen den Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude dar, den wir bisher durch einseitige Kämpen der einen oder der andern Tendenz vertreten fanden. Auch in dem gleichaltrigen Spielhagen, auch in dem jüngeren Grisebach sind beide Richtungen der Zeit im Kampf, aber doch nicht so, daß gerade

dieser Konflikt für ihre Dichtung der eigentliche Lebensquell wurde. Das aber ist er für Robert Hamerling, für Heinrich Leuthold, für Rudolf Lindau, für Wilhelm Raabe. Die alte Freude an Welt und Leben, an Fortschritt und Entwickelung und die neue Lehre von Entsagung, Bescheiden, Weltflucht — sie kreuzen sich in ihrer Brust. Es sind typische Übergangsfiguren, nicht mehr, wie die bisher Besprochenen, Epigonen.

Zwar Robert Hamerling (1830—1889), zweifellos der Bedeutendste unter ihnen, hat noch genug und zu viel vom Epigonen. Das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, das diese zu charakterisieren pflegt, sobald sie nicht allzu bescheiden ein nahes Ziel aufstecken, tritt bei ihm greller hervor als bei einem andern. Daher auch die erstaunliche Spielweite der über ihn gefällten Urteile. Bei Scheffel beruhte eine ähnliche Erscheinung auf Gefühlsmomenten: er war weiten Kreisen ebenso antipathisch, wie anderen sympathisch. Bei Hamerling aber liegt die Ursache in der Art seiner Produktion selbst. Er war ein Mann von hohem und vornehmem Streben, in einer Zeit der kleinen Erfolgmacher ein Idealist großen Stils; und hierin besteht auch seine Verwandtschaft mit Jordan. Sie haben auch äußerlich Ähnlichkeit, hochgewachsene Gestalten mit auffallend länglichen Gesichtern, deren Schnitt lange weiße schlichte Haare und ein kleiner Schnurrbart mit „Fliege“ noch mehr hervorheben; nur daß bei Jordan alles breiter, behaglicher ist, besonders auch sein Auge zufrieden um sich blickt, während Hamerling ein sehnsüchtiges Auge aufschlägt. Wie bei Jordan wurde auch bei Hamerling die Kritik durch die großen Themata geblendet. Wenn aber das „in magnis voluisse sat est“ unter allen Umständen ein bedenklicher Satz ist, so doch vor allem bei dem Künstler. Bei ihm darf das Wollen nichts anderes sein als eine Äußerung des Könnens; will er zu viel, so mögen wir den Menschen preisen — der Künstler ist verurteilt.

Robert Hamerling war ein tapferer Lebenskämpfer. Er ist (24. März 1830) als Sohn ganz armer Eltern auf dem Dorf (zu Kirchberg am Walde in Niederösterreich) geboren. Mit leidenschaftlicher Sehnsucht nach dem Schönen und Wahren arbeitet er sich durch ein mühevolles Leben. Als Sängerknabe im Stift Zwettl kann er sich auf einen gelehrten Beruf vorbereiten; weitere Unterstützungen helfen ihm zum Studium der Philologie und Geschichte in Wien, wo er auch in den Tagen der Revolution den Kalabreser

und den Säbel der berühmten akademischen Legion trug. Doch hat er, glücklicher als reichsdeutsche Genossen, unter der Rachsucht der Reaktion nicht zu leiden gehabt. Er ging (1855) als Lehrer nach Triest, schwelgte in den Ferien im Anblick italienischer Städte, vor allem aber Venedigs, ward aber hier auch zuerst von dem schweren Unterleibsübel ergriffen, das ihm sein Leben fast so schlimm wie dem armen Otto Ludwig anfressen sollte. Als Dichter und Essayist eifrig thätig, plagte er sich mit dem Lehrerberuf, zu dem er wenig geeignet war, bis der Erfolg seines „Ahasverus“ (1866) ihm eine freie Lebensstellung sicherte. Er ging nach Graz und lebte dort still in unablässiger Arbeit mit seinen Eltern, dann nur mit seiner alten Mutter zusammen. Äußerlich ging es ihm nicht so schlimm: das große Ehrengeschenk einer Verehrerin, das durch kaiserliche Gnade erhöhte Ruhegehalt, die guten Erträge seiner Schriften, dazu eine sehr sparsame und praktische Wirtschaft — auf die sich der Idealist nicht mit Unrecht etwas einbildete — setzten ihn in ganz gute Vermögensverhältnisse. Sein kleines Häuschen war mit einer auserwählten Bibliothek und hübschen Sammlungen, auf deren billigen Erwerb er wieder stolz war, ausgestattet, sonst freilich so schmucklos, daß der Bauernsohn und frühere Schneider Rosegger über die kahlen Wände erschrak. Aber dem gefeierten, in seiner Stadt verehrten Dichter zehrten zwei Feinde die Lebensfreude auf, nach der er so begierig strebte: die quälende Krankheit — und die beständige Unzufriedenheit. Die schweren Schmerzen, die ihn zu fast beständiger Rückenlage zwangen, die ihm Jahre lang kaum einen Gang ins Freie, nur die bescheidenste Nahrung, keinen Tropfen Wein erlaubten, ertrug er wie ein Held, kaum klagend, immer sie besiegend. Aber jede Recension, die ihn nicht, wie Kürnberger sich über Hamerlings Preistrompeter äußert: „ungeschickt und im Weißbinderstil“ lobte, regte ihn zu den heftigsten Gegenäußerungen auf. Er vereinsamte so, durchaus nicht ohne eigene Schuld, immer mehr, bis er (13. Juli 1889), an Verehrern reich, aber fast ohne Freunde, starb. Als Denkmal seiner gequälten Mißvergnügtheit hinterließ er die „Stationen meiner Lebenspilgerschaft“ (1889). Nirgends wird sein Herz warm, wenn er früherer Freunde gedenkt; aber lebhaft wird er, sobald er von einem seiner Bücher zu berichten hat. Man sollte danach wirklich meinen, er habe lauter fehlerlose Meisterwerke geschrieben. Aber es steht bei ihm nicht einmal wie bei Hebbel, der mit allem, was er schrieb, zufrieden war, weil

es seiner Theorie genau entsprach: Hamerling besaß gar keine klare Kunstlehre. Er glaubte einfach an die Herrlichkeit seiner Werke und nahm sich selbst zur Norm. Man hat es zu wenig beachtet, daß gerade dies Jahrzehnt der Epigonenherrschaft, dies „bleierne Jahrzehnt", wie der Historiker Erich Marcks die Jahre 1850—1860 nennt, den äußersten Tiefstand der litterarischen Heroenverehrung bedeutet. Niemals ist bei den Dichtern weniger von Goethe und Schiller die Rede. Jordan, der zwar im „Demiurgos" den „Faust" travestiert und in die „Sebalds" eine realistische Kopie der Makarie aus den „Wanderjahren" eingeführt hat, stellt sich nicht nur neben, sondern eigentlich über Goethe; die meisten anderen ignorieren ihn, und nur die ganz Großen, wie Keller und Mommsen, werden ihm gerecht. Alfred Meißner aber äußerte zu einem jungen Schriftsteller: „Sie sind eben ein Fanatiker des Klassizismus. Ich aber sage Ihnen, lieber Freund, Goethe ist über die Maßen langweilig." Die Generation der Herman Grimm, Hillebrand, Heyse, Spielhagen hatte diesem Beiseiteschieben des Größten erst wieder den rechten Goethekultus gegenüberzustellen, der sich dann freilich hin und wieder zu einem „Goethepfaffentum" auswuchs. Aber für eine kleinliche Eitelkeit wie die Jordans oder Hamerlings wäre Goethes Nähe vernichtend gewesen. Sie drängten sich von ihm fort, wie sie sich vor dem Ernst der Wirklichkeit flüchteten: das war ihnen alles zu groß. Dafür ersannen sie sich ungeheure Rahmen und riesige Leinwandflächen, auf die sie doch nur kleinliche Einzelheiten pinseln konnten. Die Kritik der Zeit sah die Riesenflächen und schrie, Hamerling sei ein neuer Homer (was er nur mit bescheidenem Erröten abwehrte); aber ernstere Richter, wie Kürnberger, sahen näher zu und meinten, was jener Beschauer des Ammanatischen Neptun auf dem Florentiner Hauptplatz meinte: „Kolossal ist noch lange nicht groß."

Hamerling litt tiefer als einer seiner Zeitgenossen an dem, was wir als das Grundübel der nach 1850 hervortretenden Autoren bezeichneten: an der Unfähigkeit, intensiv zu erleben. Sein Drang nach den Freuden des Lebens blieb platonisch; und sein Drang nach dem Hohen und Reinen blieb doktrinär. Wohl hat das Kind vor Freuden geweint, als es an einem Frühlingsmorgen eine Wiese ganz mit goldgelben Butterblumen bedeckt fand; aber später hauste der Maler der bunten Prunkgemächer des „Ahasver" und des „Königs von Sion" in kahlen Wänden, während dem viel be-

dürftigeren Leuthold ein schönes Bild über seinem Bett unentbehrlich war. Man empfindet bei diesem Gegensatz fast eine Art Unwahrheit in Hamerlings Schönheitskultus, und doch träfe das Wort nicht zu; eher ist an den Prinzen in Goethes „Triumph der Empfindsamkeit" zu erinnern, dem das phantastische Spiel mit einer Puppe die Einbildungskraft besser befriedigt als der Anblick lebendiger Schönheit.

Ein schöner Einzelbesitz seiner Phantasie — das war es, was ihn am meisten beglückte. Den wiederzugeben, besaß er auch wirklich ein starkes Talent. Eine Stimmung, in die er sich mehr hineinträumt — oft vor den Augen des Lesers —, als daß sie ihn eigentlich besäße; das Kostüm der Agrippina; die Throninsignien Jans van Leyden — das schildert er in erlesener Form. Aber sofort verdirbt er sich den Effekt selbst, indem er allzu eifrig wieder das philosophische Lineal hervorstreckt. Die abschreckende Äußerlichkeit der Hamerlingischen Bücher, der fortwährende Sperrdruck (gegen Ende des „Ahasver" wird, vollends greulich, gar einmal Fettdruck angewandt!) sind nur das äußere Symbol der Art, wie seine Furcht, man könne ihn nicht verstehen oder falsch verstehen, unaufhörlich den Eindruck der Darstellungen zerreißt.

Diese Furcht ist nun aber selbst nur die Stimme eines ästhetischen bösen Gewissens. Er fühlt es selbst, daß die Gestalten nicht deutlich „herauskommen", und hilft deshalb mit diesen brutalen Hilfsmitteln der Typographie nach — genau so, wie es gleichzeitig aus derselben Ursache die Brüder Goncourt (1822—1896 und 1830—1870) thaten. Auf seine großen Dichtungen zumal kann man das Bild anwenden, das er selbst der Kultur seiner Zeit vorhält:

Indes zu stolzem Ziel
Das Fahrzeug strebt, und kecklich sich türmt zur Wolkenhöh' —
Versandet unterm Kiele dem Riesenschiff die See!

Nirgends ist Hamerlings Phantasie stark genug, um den gedanklichen Vorrat, nirgends sein Geist stark genug, um die Realien flott zu machen; alle Augenblicke muß der Fauststoß eines unterstreichenden Hinweises dem Schiff von der Sandbank zu weiterem Gleiten verhelfen.

In dieser Eigenart seiner Organisation liegt es begründet, daß seine kleineren Dichtungen am höchsten zu stellen sind („Ein Sangesgruß vom Strande der Adria" 1857, „Venus im Exil" 1858, „Ein Schwanenlied der Romantik" 1862, „Germanenzug"

1864 — letztere drei gesammelt 1870). Seine Lyrik („Sinnen und Minnen" 1860, „Letzte Grüße aus Stiftingshaus" 1894) entbehrt zu sehr des „specifischen Gewichts". Der Dichter glaubte in den hymnenartigen Stücken in reimlosen freien Rhythmen „etwas Eigentümliches und in ihrer Art Fertiges" geboten zu haben. Aber wenn Hamerling auch nicht selbst als einen seiner Hauptlehrer neben Novalis Hölderlin nennen würde, wir müßten doch hier ein Echo zumal des letzteren vernehmen, wie in anderen Gedichten sich Heines Einfluß zeigt. Allerdings gehört der „Vollmond" zu den wenigen im höchsten Sinne „fertigen", rein und fest abgeschlossenen Dichtungen Hamerlings. Bezeichnender aber ist das „Schwanenlied der Romantik" (1862). Hier traf Hamerling das centrale Thema aller seiner Gedanken. Der mit melancholischer Skepsis betrachteten Gegenwart wird eine Fata Morgana idealer Zeiten gegenübergestellt. Der „göttliche Drang nach Lebensschöne" soll der Vergangenheit angehören, der Gegenwart nur ein übermütiges Spiel mit den Naturkräften, dem Dampf, dem elektrischen Funken, die hier mit poetischer Kraft mythologisiert werden. Steif und ungelenk, aber herzlicher als je später ruft er das Vaterland an und mahnt es, der Ideale nicht zu vergessen; und trauernd nimmt er Abschied von dem „Blumenstrand der Dichtung". Hier hat das persönliche Pathos das Lehrhafte in poetische Empfindung aufgelöst, hier hat eine große Zeitstimmung beredten Ausdruck gefunden. Die Form freilich hat hier noch oft genug verraten, daß Hamerling geschwankt hatte: er begann in Kanzonenform, griff dann zum Hexameter, endlich zur Nibelungenstrophe — worin sein Bewunderer Richard v. Muth merkwürdigerweise nicht einen mangelnden Einklang von innerer und äußerer Form, sondern im Gegenteil die Virtuosität des „Rhythmenprassers" sieht. Trotzdem steht auch formell das Gedicht über den kühleren, glatteren Produkten, die für alle Stimmungen fast den gleichen Ton haben.

Hamerlings Ruhm schufen ihm die beiden Epen in Versen. „Ahasverus in Rom" (1866) erwuchs aus einem alten Plan, der in dramatischer Form den Sündenfall des von Lucifer zur Reflexion verführten seligen Urmenschen und seine Erlösung durch den Gedanken vorführen sollte. Für Hamerling ist es nur zu bezeichnend, daß er Sündenfall und Reflexion gleichsetzt! Später ging dann dieser Plan größtenteils in die „Venus im Exil" über, und eine epische Ahasverus-Trilogie sollte ihn beerben. In gewissem Sinne

bilden „Ahasver“, „Der König von Sion“ und „Danton und Robespierre“ auch jetzt noch eine Ahasverus-Trilogie, obwohl die Zusammengehörigkeit der drei Stücke schon durch die dramatische Form des letzten aufgehoben wird. Hamerling hat nämlich, was er für einen Meisterstreich ansah, Ahasver nicht nur zum symbolischen Vertreter der Menschheit gemacht — das thaten eigentlich alle Dichter des „Ewigen Juden“ —, sondern ihn zugleich mit Kain identifiziert. Der Ewige Jude kann also bei ihm die ganze Geschichte der Menschheit durchleben vom Paradies bis zur Leitung der großen politischen Bewegung, die den Beginn der Neuzeit bedeutet. — Aber diese Idee war eine verfehlte. Daß die großen Typen der Dichtung in bestimmten historischen Momenten wurzeln, ist ein unschätzbarer Vorteil, den einsichtigere Dichter wohl zu nutzen wußten. Die Vermischung mit Kain verdirbt die scharfen Konturen dieses wunderbaren Typus. Hamerling stand damals noch unter dem gewaltigen Einfluß Grabbes, den er neben Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann als den Prosaisten bezeichnet, der am stärksten auf ihn gewirkt habe. Das ist Grabbes Methode, zwei grell gemalte Figuren durch das Nebeneinander noch in ihrer Farbenwirkung zu verstärken. Wie Grabbe Don Juan und Faust zusammengebunden hatte, so suchte Hamerling für seinen (und seiner Zeit) alten Lieblingshelden, Nero, nach einem Gegenüber; Ahasver bot sich an, aber er mußte dann älter gemacht werden, als der Schuster von Jerusalem in den Tagen Neros des Antichrists war. Darum jene böse Erfindung. Nun stehen sie sich gegenüber: Nero als der gesteigerte Don Juan, Ahasver als der verallgemeinerte Faust. Sie exponieren sich mit all jener Naivetät der Bewußtheit, die Hamerlings Helden mit denen Jordans teilen:

Das Denken
Ist Traum, und alles Handeln Stümperwerk,
Nur das Genießen ist das echte Thun!
Ein jeder Kelch verschäumt, das Schönste welkt,
Und nichts auf Erden währt — nur die Begier ist
Unsterblich!

(„Genießen“ und „Begier“ unterstrichen.) So weist Nero in gemütlichster Anatomie seine Eingeweide vor; und ebenso behaglich vivisiciert Ahasver sich selbst.

Wie die Psychologie wird das Zeitkolorit vergewaltigt. Unerträglich sind die Vorträge, die der Priester dem Kaiser hält, oder dessen Gutachten:

Mit diesen Typen, fromme Christenschwärmer,
Erobert ihr die Welt,

oder gar die unglaublich prosaische Rede Neros über Liebe und Ehe — eine jungdeutsche Vorlesung, die der Verfasser obenein zu einem Angelpunkt seines Epos gemacht hat. Unaufhörlich rufen uns die Figuren, wie Zettel der Weber im „Sommernachtstraum", zu: ich bin ja gar nicht der Kaiser Nero — ich bin die Unersättlichkeit; und ich lebe auch nicht im ersten Jahrhundert nach Christus — ich bin eigentlich der Dichter Robert Hamerling.

Über die prosaische Wirkung dieser philosophischen Vorträge, über die Zerstörung alles poetischen Eindrucks durch die eingelegten Kommentare können auch alle kunstvollen Gemälde von Locustas Schenke oder dem Bacchanal, von dem Tod Agrippinas oder dem Brand Roms nicht forthelfen. Zudem schwimmen diese selbst nur wie die Prachtstücke von dem gescheiterten Schiff Agrippinas auf der Flut der unübersichtlichen, verkünstelten Fabel. Die Begegnung der beiden Hauptfiguren bleibt zufällig, wie das Ende Neros; und die Art, wie Seneca zum Tode geschickt wird, wirkt mehr lächerlich als ergreifend.

Viel bedeutender ist der „König von Sion" (1869) — wenn nicht Hamerlings bestes, so jedenfalls sein hervorragendstes Werk. Den Kampf zwischen Entsagung und Lebensgenuß haben im Grunde all seine größeren Werke zum Hauptthema. Wie die Urchristen und Nero, wie Robespierre und Danton, wie die Philosophen und Aspasia, so stehen sich hier die beiden Seiten des Wiedertäufertums gegenüber: die fanatische Weltflucht schlägt in gierigen Lebensgenuß um; auf die Propheten Matthiesen und Rottmann folgen die Krechting und Knipperdolling. In milderer Form wird das gleiche Thema in dem Lustspiel „Lord Lucifer" (1880) abgehandelt: der Pessimist, dem im Lichte seiner zu hoch gespannten Forderungen kein Ding begehrenswert schien, und die Optimistin, auf die die erste beste schöne Außenseite verführerisch wirkt, werden beide durch die Erkenntnis ihrer Schwächen zu einem weniger überschwenglichen, aber gesicherten Lebensgenuß bekehrt. Nur war Hamerling gar zu wenig Psycholog. Die Scheu der Zeit vor wahrer Vertiefung zeigt sich nicht am wenigsten in dieser oberflächlichen Behandlung der Seele. Ein Wort genügt (wie bei Jordan), um den Charakter zu wenden. Auf einmal wird der „redliche Knipperdolling" zur Untreue verleitet. Und Jan selbst ist keine Individua-

lität; er ist nur ein Blender, ein „schöner Mann“. Das lockend prachtvolle Problem, wie in dem Idealisten die Enttäuschung den weltverachtenden Materialismus erzeugt, hat Hamerling ganz äußerlich angefaßt. Statt der seelischen Entwickelungen besorgen abstrakte Typen die nötigen Drehungen: Divara, das dämonische Weib mit philosophischem Hintergrund, Krechting, der buckelige Intrigant, über dessen eigentliche Motive man nicht recht klar wird. Dafür wird die Absicht des Dichters wieder jedesmal mit größter Deutlichkeit unterstrichen. Der Verfasser teilt uns mit, Jans Verzweiflung habe sich zu göttlicher Ironie geläutert; zu zeigen vermag er es nicht. Krechting, wird uns immer wieder eingeschärft, vertritt die „nüchterne Kühle des Herzens“ — und der Mann wird Prophet der Vielweiberei!

Trotzdem ist die Behandlung im ganzen epischer, poetischer als im „Ahasver“. Wohl stören auch hier Ausdrücke von zu moderner Prägung wie „Grazie“ oder die neuen Fortschritten der Artillerietechnik entnommene Bemerkung: „Und die Schützen mit ihren veralteten Rohren!“ Und daneben spürt man wieder gelegentlich zu deutlich die Absicht homerischer Färbung, z. B. in dem isolierten Gleichnis des Kampfes zwischen einem Rudel von Hündlein und einem Schwarm Meerkatzen, oder bei der Schilderung der Gefechte. Die Hexameter sind korrekt, aber fast immer zu nah an prosaischer Fügung; einzelne Wörtchen klaffen zu oft wie ein über das Käfiggitter heraushängendes Schwanzstückchen nach:

aufhielt er am liebsten an düsteren Orten
Sich ...
Und mit glühendem Haupt auf jegliches wieder besann er
Sich ...
Und nun sollte das Wort des Propheten in Sion geschändet
Sein ...
„Noch nicht kennen sie ihn, den Erkornen von Sion?“ erwidert
Jan ...

Diese äußeren Beweise künstlicher Poetisierung spiegeln wieder nur inhaltliche Momente gleicher Art ab. Gewisse wohlfeile Mittel, das Historische romanhaft zu machen, werden aus dem „Ahasver“ erneut: neben dem dämonischen Weib steht die reine Seele, wie dort Actäa neben Agrippina; der tolle Narr, Dusentschur, und das stumpfsinnige alte Weib müssen hier wie später Menon in der „Aspasia“ ein zeitloses Moment in die momentane Bewegung bringen. Aber die lebenden Bilder, die im „Ahasver“ überflüssige

Einlage waren, bilden hier eine in rascher Folge sich entwickelnde Reihe, deren Einzelglieder sich wirkungsvoll voneinander abheben; und eine rasch fortschreitende Handlung läßt uns aus beständigem Anteil nicht heraus. Dazu kommt die prächtige Schilderung des unheimlichen Waldes, der Davert, während die Stadt Münster nicht recht anschaulich wird. Aber das Hauptverdienst des Epos ist die Kunst, mit der die krankhaft erhitzte Atmosphäre in der von schwelgenden und hungernden Schwärmern erfüllten Stadt wiedergegeben wird. Gewiß hatte Hamerling unrecht, wenn er sich gegen den Vorwurf sinnlicher Darstellung verteidigte: eine erhitzte Sinnlichkeit kocht in seinen Epen, und auch in den kleineren Dichtungen, ja sogar in „Aspasia" fehlt es nicht an lüsternen oder bedenklichen Stellen. Die krankhafte Begier eines dem Leben halb abgestorbenen Kranken hat so gut wie das Bedürfnis nach grellen Effekten Anteil an dieser unschönen Eigenheit der Dichtung Hamerlings; auch unter diesem Gesichtspunkt ist der oft ausgesprochene Vergleich mit Makart berechtigt, dessen Farben so glühend, dessen sinnliches Schönheitsbedürfnis so lebhaft — und dessen Technik so mangelhaft war wie Hamerlings. Aber wenn diese Sinnlichkeit an den anderen Orten nur verletzt und ärgert, hat sie im „König von Sion" nicht nur historische, sondern vor allem auch poetische Berechtigung: die Reaktion der zurückgedrängten Triebe, der Umschlag aus zurückgehaltener in zügellos entfesselte Fleischeslust mußte hier geschildert werden. Ob Hamerling, wenn er auch den Teufel zur Wollust malte, diese nicht doch mit zu viel Behagen gemalt hat, das stehe dahin; der bacchantische Tanz der Verhungernden aber am Schluß der Dichtung ist, rein sachlich betrachtet, wohl das Vollendetste, was Hamerling gelungen.

Völlig mußte dagegen Hamerlings Begabung versagen, als er sich mit „Danton und Robespierre" (1870) auf das dramatische Gebiet wagte. Diese ganz zu lehrhaftem Vortrag oder zu breiter Schilderung angelegte Natur war der Entsagung unfähig, die das Drama verlangt. Unter den vielen schlimmen Revolutionsdramen ist dies wohl das schlimmste. Die Naivetät, mit der sich sämtliche Figuren unablässig selbst exponieren, wird nur von der Naivetät übertroffen, mit der plötzlich ohne jede innere oder äußere Berechtigung die realistische Prosa in bombastische Verse überläuft und umgekehrt. „Meine Natur hat etwas Metallisches: scharf, gediegen, schneidig und kalt", sagt St. Just; Robespierre aber hält

einen Monolog im schönsten Pomp Grabbes. Sucht man nach einem Paradigma für Stillosigkeit — hier ist es.

Es folgen zwei weitere dramatische Dilettantenstückchen. Das politische Scherzspiel „Teut“ (1872) offenbart bei aller wohlmeinenden Absicht eine so sauersüße „Reichsverdrossenheit“, in seinem schulmeisterlich-trivialen Ton solche Unfähigkeit, sich dem Großen und Hohen in der neuen Reichsgründung hinzugeben, daß der Patriot diese hochmütig-taktlose Feier des größten Ereignisses in unserer neueren Geschichte nur schmerzlich empfinden kann. Die Cantate „Die sieben Todsünden“ (1872) stellt die zerstörende Macht der bösen Begierden und den unvertilgbaren, schließlich doch siegreichen Idealismus der Menschheit in schematischer Regelmäßigkeit, aber nicht ohne packende Einzelheiten dar.

„Aspasia“ (1876) sollte Hamerlings Hauptwerk sein. Die Keime reichen weit zurück; und wie der Stoff für Hamerling die höchste Bedeutung besaß, hätte er auch ein Kunstepos in höherem Stil ergeben können. Für uns Deutsche, die wir allesamt Schüler Lessings, Goethes und Schillers und mit ihnen Schüler der Griechen sind, für uns, die wir den Kampf zwischen dem ethischen und dem ästhetischen Prinzip wieder und immer wieder durchgefochten haben, unter Luther gegen die Humanisten, unter Goethe gegen die Moralisten, unter den Romantikern gegen die Philister, unter Gustav Freytag gegen die Jungdeutschen — für uns ist dieser Kampf hundertmal mehr ein „nationales“ Thema als alle Kriege zwischen Staufern und Welfen. Die Analogie zu den Konflikten der Gegenwart bietet sich ungezwungen dar; und für Hamerling selbst wäre das Mitzittern seiner tiefsten Herzensadern, wäre die Gedankenarbeit und die Sehnsucht seiner Jugend Mitarbeiter geworden. Statt dessen verschwendete er seine Jugendkraft an üppige Gemälde mit philosophischer Rahmenzeichnung, und behielt schließlich für seine „Aspasia“ nur noch die Trockenheit einer ermüdeten Phantasie und die Korrektheit eines abgespannten Prosastils über. Die vielfachen Anachronismen können das mangelnde Lebensblut nicht ersetzen, das die Figuren der perikleischen Zeit vor uns aufleben ließe. Aspasia ist eine emanzipierte jungdeutsche Dame, die den „offenen Krieg jedem Vorurteil“ als ihre Parole, den „Kampf gegen das Herkommen als ihre Sendung“ proklamiert; Perikles ist, wie der König von Sion, ein schöner Mann, von dessen Bedeutung wir viel hören, aber nichts merken. Die Handlung schleppt

sich in langsamen Schritten mit wenig bedeutenden Gesprächen zu ihrem Ziel hin und hinterläßt schließlich doch nur den unerwünschten Gesamteindruck: als die Griechen des Perikles „heiter-selig wie die olympischen Götter" lebten, da war es im Grunde noch viel langweiliger als in unserer bösen Zeit!

Die Erschöpfung, die in „Aspasia" und „Amor und Psyche" (1882) den gewaltsamen Anstrengungen des „Ahasver" und des „König von Sion" gefolgt war, hat dann kein größeres Werk mehr gezeitigt, wohl aber noch ein ausgedehntes Capriccio, das wir zu Hamerlings besten Gaben rechnen: „Homunculus" (1888). Die Idee, unsere „künstliche" Zeit, die Überhebung von Wissenschaft und Technik, den Triumph des „Mechanischen" über das „Organische" durch einen künstlich hergestellten Menschen zu symbolisieren, haben nach Goethe und vor Hamerling Tieck und Immermann und andere durchgeführt; auch weiß Hamerling nicht viel Nutzen daraus zu ziehen. Aber diese einfache Fabel giebt Gelegenheit zu so ergötzlichen Erfindungen, wie man sie dem ernsthaften „Sänger der Schönheit", dem pedantischen Selbstkommentator kaum zutrauen würde. Eine litterarische Walpurgisnacht führt die Typen der kleinen naturalistischen Gerngroße, der verkleideten Troubadours und Derwische, des feierlich zur Kasse schreitenden Rhapsoden Wilhelm Jordan und der Recensenten recht ergötzlich vor. Mit Ariost durfte sich der Autor eben nicht (wie er doch that) vergleichen; aber unter den Nachahmern des „Atta Troll" nimmt er mit dem „Homunculus" eine der ersten Stellen ein und verabschiedete sich so nicht schlecht von der poetischen Bühne. Auch ihm gelang am besten, was er aus der eigenen Seele holen konnte: seine Sehnsucht nach dem fernen, nie geschauten Ideal (im „Schwanenlied") — und seine Erkenntnis der Künstlichkeit der Gegenwart (im „Homunculus"). Aber wo er realisieren wollte, was er doch nie erblickt hatte, wie im „Ahasverus" und im „König von Sion" die prachtvolle, in „Aspasia" die ruhige Schönheit — da schuf er nur Leben heuchelnde Stöcke, wie (nach seiner Satire im „Homunculus") auch sonst noch so viel herumlaufen. Theodor Fontane hat von einer Darstellerin der Iphigenie einmal die bösen Worte gesprochen: „Das Land der Griechen mit der Seele suchend — ach, sie hat es nie gefunden!" Auch der Dichter der „Aspasia" hat es nie gefunden, weil er es nie mit der ganzen Kraft der Seele zu suchen vermochte.

Als direkter Schüler Hamerlings kann der Herausgeber seines Nachlasses, Oskar Linke (geb. 1853) aus Oranienburg angesehen werden. Ein tieferer Einfluß Hamerlings ist sonst auch bei seinen eifrigsten Verehrern kaum zu spüren, was sich aus der Unfruchtbarkeit seiner Poesie leicht genug erklärt.

Den Kampf zwischen der Lebensfreude und dem Pessimismus, den Hamerling mehr theoretisch ausfocht, hat Heinrich Leuthold (1827—1879) auch in Wirklichkeit durchlebt. Wenn aber Hamerling aus der Notwendigkeit, dem vollen Lebensgenuß zu entsagen, sich in eine konstruierte Welt der unwirklichen Schönheit flüchtete, stürzte Leuthold bei dem Bewußtsein, die ideale Schönheit nicht zu erreichen, sich um so leidenschaftlicher in den Genuß der Wirklichkeit. Hamerling überwand den Pessimismus, der dem kranken und empfindlichen Mann nah genug am Haupt vorbeizog, und schwang sich zu einer tapferen Lehre vom unvertilgbaren Recht des Idealismus auf — fast wie Lorm sich zu seinem „unvernünftigen Sonnenschein" durchrang; Leuthold sank unter im Pessimismus und ging in nagender Selbstverachtung zu Grunde. Hamerling war gewiß der höher angelegte Charakter, tapferer, fester; aber Leuthold war sicher der größere Dichter, selbständiger, formvollendeter, einheitlicher. Hamerling war ein grübelndes Mittelding von Philosoph und Dichter, von Prediger und Pedant; Leuthold war kein Denker, kein Mahnprediger — aber er war jeder Zoll ein Künstler.

Heinrich Leuthold (geb. 9. August 1827) aus Wetzikon im Kanton Zürich bildet mit dem acht Jahre älteren Gottfried Keller und dem um zwei Jahre jüngeren, aber viel später erst litterarisch hervortretenden C. F. Meyer das glänzendste dichterische Trifolium, dessen sich in neuerer Zeit ein engerer Bezirk rühmen kann. Alle drei teilen sie die unerschöpfliche Freude am Schönen, die Lust am Aufschmücken und Ausgestalten, die Selbständigkeit des Weges und die Unabhängigkeit von Zeitströmungen; alle drei aber teilen sie freilich auch den verhängnisvollen Bruch in der Entwickelung. Leuthold wuchs, wie Keller und Hamerling, in Armut herauf, doch scheinen die Familienverhältnisse bei ihm noch viel bedrückender und schmerzlicher gewesen zu sein: der Vater starb im Armenhaus, die Mutter fand zu der geistigen Bedeutung des Sohnes niemals eine Brücke. Doch konnte er die Schweizer Universitäten besuchen und dort, wie so viele seiner Genossen, die Jurisprudenz als Brotstudium, Philosophie und Litteratur als Liebhaberei treiben. Außer Goethe

und Schiller und mehr als sie wirkten Lenau und Herwegh auf das nach Freiheit und nach schönem Klang begierige Gemüt. Er sang patriotische und politische Lieder, zum Teil von der grellsten Färbung der „Armeleutdichtung“ („Das Elend“ 1851). Hamerling gesteht, er sei nie geliebt worden; der vollkräftige große Schweizer Jüngling mit den scharfen, etwas stechenden Augen und dem landsknechtsmäßigen dicken Schnurrbart fand glühende Liebe. Einer ersten Enttäuschung folgte die lebenslange Treue einer geschiedenen Frau, der Schweizer Patriziertochter Karoline Trafford — ein Verhältnis, das wie manches in Leutholds Leben an die Schicksale des genialen Berner Malers und Kunstschriftstellers Karl Stauffer erinnert. Aber diese ruhelose Seele fand auch bei der ihm so leidenschaftlich wie treu ergebenen Geliebten, die ihm eine Tochter schenkte, keine Ruhe. Jenes „Heimweh nach der Ferne“ ergreift ihn, das auch Goethe nicht rasten ließ, bis er Italien sah. Mit Karoline durchzog er die Südschweiz und Italien (1854—1857); und hier erst reifte ihm ganz „die Gabe des Worts zur lieblichen Frucht des Gesanges“. Leuthold ward hier, was ihn so ganz einzig macht — obwohl C. F. Meyer als Prosaiker sich ihm hierin vergleichen läßt: ein romanischer Poet in deutscher Zunge. Aber ein „gestandener Mann“, wie die Süddeutschen sagen, ward er nicht, und zu keiner bürgerlichen Stellung geeignet. Sein verehrtester Lehrer und Freund, der große Jakob Burckhardt, riet ihm, sich ganz der Litteratur zu widmen — ein Rat, der, von dem größten Kenner antiker und mittelalterlicher Kultur erteilt, wohl manches voreilige Urteil über Leuthold hätte verhindern dürfen. Natürlich ging Leuthold nun (1857) in das Künstlerparadies München und ward in der Trinkergenossenschaft der „Krokodile“ ein hochgeschätzter Mitdichter und Mittrinker; neben Geibel trat ihm besonders Wilbrandt freundschaftlich nahe. Aber während die Mehrzahl der reichsdeutschen Poeten dieser Gruppe die aktive Politik als eine unwürdige Tagesarbeit ansahen, griff der Schweizer mit dem ganzen Feuereifer seiner Seele zu, als es für den deutschen Geist endlich wieder eine würdige staatliche Form zu schaffen galt; an der eifrig für das einheitliche Deutschland kämpfenden „Süddeutschen Zeitung“ hat er (seit 1860) als Redakteur mitgearbeitet, vorübergehend sogar deshalb sein geliebtes München mit Frankfurt, dann, bei einer anderen Zeitung, mit Stuttgart vertauscht (1865). Aber er fand in dieser Thätigkeit keine Befriedigung; auch erheben sich mindestens die neuerdings

wieder veröffentlichten Essays über französische Dichter in keiner Weise über den Durchschnitt. Zu den Nahrungssorgen trat eine sehr schwere Erkrankung, die man vorschnell als eine rasch tötende Lungenschwindsucht diagnostizierte; dazu Schicksalsschläge wie die meuchlerische Ermordung seines letzten und liebsten Bruders auf der Straße — das Künstlerparadies München hatte in jenen Tagen auch von der schlimmen Romantik recht viel angenommen. Verzweifelt stürzte er sich in ein wildes Leben; die Ehe mit Lina Trafford, die ihn vielleicht gerettet hätte, wagte er nicht zu schließen, um sie nicht an seine Unzuverlässigkeit zu binden. Dann trat Anfang der siebziger Jahre eine Gestalt in seinen Lebenspfad, wie er sie nur geträumt hatte, eine Enkelin Wilhelm v. Humboldts, eine „pentheſileahafte Erscheinung mit wogendem Kastanienhaar", schön, geistreich, vornehm, auch sie von ihrem Manne geschieden. Leuthold, dessen originelle Persönlichkeit so viel bestrickenden Reiz als abstoßende Unliebenswürdigkeit auszugeben vermochte, gewann sie beim ersten Anblick; ihr wollte er sich vermählen, aber sie konnte sich wieder ihrerseits nicht entschließen, blieb aber seine treue Freundin und die Muse seiner reichsten Dichterzeit. In wenige Jahre drängten sich nun die vollsten Künstlererlebnisse zusammen. Glück und Unglück, Not und Überfluß hielten ihn zugleich an beiden Schultern und ließen ihn nicht los. Dazu schwelgte er in den Versen seiner „Pentheſilea" und dem Vorgeschmack des von seiner größten Dichtung erhofften Ruhmes. Die zerrüttete Seele und der zerrüttete Körper ertrugen beide nicht so viel. Eine Geisteskrankheit brach aus, und unheilbar verblödet ist der Arme (1. Juli 1879) in der Heimat gestorben.

Er war schon in der Irrenanstalt, als (1878) die erste Ausgabe seiner Gedichte erschien, durch Gottfried Keller mit kräftigem, wenn auch kühlem Lob bevorwortet. Die späteren Ausgaben (zuletzt 1884) hat dann Jakob Bächtold, der an der Sammlung das Hauptverdienst trägt, mit einer Lebensskizze und Würdigung Leutholds eingeleitet. Der arme Leuthold traf es auch damit nicht zu gut. Der Verdruß über die allerdings höchst unberechtigten Vorwürfe, die des Dichters posthume Verehrer gegen die Schweiz erhoben hatten, als habe sie ihren „großen Sohn" in Elend verkommen lassen, mag an dem mürrischen Ton dieses Vorworts seinen Anteil haben; hauptsächlich aber war dem Biographen Gottfried Kellers mit seiner ganz auf den „Inhalt" und allzuwenig auf

die „Form" gerichteten Art Heinrich Leuthold eine im Innersten unverständliche Erscheinung. Ein Dichter, der wie wenige in seiner Eigenart bei dem deutschen Publikum eingeführt, erklärt, ja entschuldigt werden muß, ward im wesentlichen als ein Mann des leeren Klangs dargestellt. „Leuthold ist kein ursprünglicher Dichter" — wie leicht sagt sich das.

Sicherlich ist Leutholds Lyrik nicht urwüchsig wie die Mörikes, noch weniger seine Epik wie Gottfried Kellers. Er ist durchaus kein Erfinder; seine Anschauungskraft ist begrenzt. Aber ganz ihm eigen ist die Gestaltung des Gegebenen. Leuthold steht in seiner ganzen Artung der antiken, vor allem aber der Renaissancedichtung viel näher als der modernen; aber er hat deren künstlerisches Ideal keineswegs einfach übernommen, sondern er hat es aus dem Geist seiner Zeit heraus erneut. Daß der Dichter nicht sowohl ein Schöpfer sein soll, als ein Gestalter, ein Vollender der Form, das war die Kunstlehre unverächtlicher Epochen. Kein Italiener hat es dem Petrarca nachgerechnet, wie viel oder wie wenig neue Ideen in seinen Sonetten vorkommen; wie keiner dem Rafael übel genommen hat, daß er in Andachtsbildern Typen und Motive, Schemata der Anordnung und Farbenskalen von seinen Vorgängern einfach herübernahm. Vor allem hierin ist Leutholds Kunstbegriff romanisch. Das hindert Leuthold, jene Kunst zu erreichen, in der vor allem der germanische Geist seine Triumphe feiert: die Darstellung des Werdens, der Entwickelung ist ihm versagt.

> Für das Werdende, für das Wachsen und Keimen in der Natur, bemerkt Saitschik, für die Stimmung des in die weite Ferne Verlangenden hat Leuthold keinen Sinn. Die Naturerscheinungen spiegeln sich in seiner Phantasie nicht als ein In-, sondern als ein Nebeneinander. Und ferner: Leutholds Vögel, See, Bäume und Himmelblau heben sich zu plastisch von dem Hintergrunde des Ganzen ab. Wenn man sich einen von Leuthold gemalten Vogel vergegenwärtigt, wie er in den Lüften schwebt, so sieht man nur den Vogel klar, nicht sein Schweben; daß der Vogel wirklich schwebt, erfährt man erst vom Dichter.

Das ist es: es fehlt bei ihm den Dingen der Natur der volle Atem, es fehlt das Keimen, es fehlt die sichtbare Bewegung.

Die sichtbare — aber nicht die hörbare. Was Leutholds Gedichte vor denen Platens voraushaben, spricht derselbe feine Beobachter aus: den melodischen Zusammenhang. „Platen", um wieder den geistreichen russischen Essayisten zu citieren, „ist es mehr um den Wohlklang der einzelnen Worte, als um die Melodie des ganzen

Satzes zu thun." Bei Hölderlin, fahren wir fort, baut sich schon der ganze Satz, die ganze Strophe zu melodischer Einheit auf — aber jede Strophe bleibt für sich. Einen Schritt weiter geht wieder Novalis, der in den „Hymnen an die Nacht" ein größeres Ganzes durchkomponiert, freilich aber bei allem wunderbaren Wohlklang der Worte die metrische Bindung aufgegeben hat. Jedoch erst Leuthold macht aus dem ganzen Gedicht eine melodische Einheit, innerhalb deren jede Strophe zur Harmonie des Ganzen mitwirken muß, wie innerhalb der Strophe jeder Vers und im Verse jedes Wort. Man studiere nur einmal sein „Trinklied eines fahrenden Landsknechts". Abhängigkeit von Geibel sei zugegeben; was aber Leutholds ciselierende Kunst daraus schuf, hätte Geibel nie vermocht.

Charakteristisch kommt seine Begabung vor allem in seinen beiden Epen, „Penthesilea" und „Hannibal", zum Ausdruck. Sie sind keineswegs so hohl und leer, wie wohl versichert wird, und etwa das reizende Bild der Bremusa, der jugendlichsten Amazone —

Sie aber, als gält' es nur Kampfspiel und Scherz,
Entsandte mit Lächeln das bittere Erz:
Sie focht wie im Traum,
Umringt von Gefahren und ahnte sie kaum, —

verdient wohl neben Heines prächtigem „Ali Bei" genannt zu werden:

Während er die Frankenköpfe
Dutzendweis' heruntersäbelt,
Lächelt er wie ein Verliebter,
Ja, er lächelt sanft und zärtlich.

Die Erscheinung der Kassandra oder Einzelheiten wie die der Hunde, die an den sterbenden Kriegern herumschnopern, würden mit Bewunderung citiert werden, wenn sie in einem griechischen oder italienischen Epos ständen. Auch der „Hannibal", obwohl viel geringer und in seinen Reimen oft allzu Freiligrathisch, hat prachtvolle Episoden und Stellen von höchster Meisterschaft, wie den Schluß des dritten Gesanges:

Als hielten Mars in Lauben
Der Kypris Arme fest,
Als bauten ihre Tauben
In seinem Helm das Nest,
So schwieg des Krieges Schrecken ...
Zuweilen nur gelind
Schlugen in Myrtenhecken
Die Becken
Und Waffen an im Wind.

Welch unvergleichlich symbolischer Zug, der die gefährliche Ruhe des Stillstandes im Kriege, der Verweichlichung in Capua so reizvoll musikalisch malt! — Aber dennoch zeigen die Epen am deutlichsten die Grenzen seines Könnens. Seine Kunst, durchzukomponieren, beherrscht nur Tonmassen von beschränkter Ausdehnung; an ein Oratorium soll sich der Liederkomponist nicht wagen.

In der Lyrik liegt Leutholds Bedeutung, in Gedichten wie „Das Mädchen von Recco" und dem Landsknechtslied, in den Ghaselen, deren bei seinen Vorgängern noch starre Form er zu einer wunderbaren exotischen Blume von eigenem Reiz acclimatisiert hat und deren Bau seine Kunst des Durchkomponierens zu höchsten Leistungen lockte. Einige Kunststücke „metrischer Gymnastik" und die Gedichte in antiker Form, auch die meisten Sonette leisten dagegen dem Vorwurf seelenloser Spielerei einigen Vorschub. Auch die Epigramme haben seinem Ruf geschadet, „bissige Dinger", wie Bächtold sagt, in denen er (wie neuerdings Verlaine in seinen „Invectives") sich durch maßlose Grobheit für die feine Abtönung der Lyrica schadlos hält; künstlerisch betrachtet sind doch auch sie nicht zu verachten. Aber freilich gilt von den besseren unter diesen bitteren Werkzeugen eines immer tiefer sich einfressenden Grolls ganz besonders, was man von dem Leuthold der Münchener Jahre gesagt hat: „eine welke Blüte, deren Duft berauschte".

Ein lebhaft bewegtes Innenleben unter strenger Form zu verbergen, wenn auch unter der ernster Prosa — das ist auch das Ziel Rudolf Lindaus (geb. 1830) aus Gardelegen in der Altmark, des weniger bekannten, aber bedeutenderen Bruders von Paul Lindau. Es sind freilich zwei recht verschiedene Typen — dieser viel gewanderte ernste Weltmann, der in Frankreich studiert und promoviert hat (und zwar über Rabelais!), der in Indien, China, Japan, Nordamerika bald als Kaufmann, bald als Diplomat, bald als Redakteur, bald als Kriegsberichterstatter sich bewährt hat, um es schließlich in seiner Heimat zu einer hohen Stellung im Auswärtigen Amt des Deutschen Reiches zu bringen, und jener hastig ohne Menschenkenntnis umherfahrende Leuthold, der schließlich doch eben nur zum Dichter taugte. Der mittelgroße Mann mit dem weißen Diplomatenschnurrbart und den kühlen Augen und jener lange Schweizer Landsknecht, der bei den Festen der „Krokodile" von Stuhl zu Stuhl stampfte, um jedem ein scharfes Wort

ins Ohr zu setzen — sie scheinen durch Welten getrennt. Aber dies ist eben eine kleine Welt — eine Novelle Lindaus („Die kleine Welt" 1880) hat das Wort zum geflügelten gemacht; man trifft sich immer. Man trifft sich zumal, wenn man einer Zeit angehört, in der die Welteroberer rar sind, und selbst die Weitgereisten zumeist auf längst gebahnten Straßen reisen. Der Kampf gegen den „inneren Schopenhauer", der Konflikt zwischen dem Bedürfnis nach epikureischem Lebensgenuß und einer von der Zeit aufgedrängten Weltschmerzstimmung beherrscht die Prosaiker Lindau und Raabe wie die Dichter Hamerling und Leuthold. Was bei allen vieren an der Formgebung gesucht, oft affektiert, zuweilen unwahr scheint, das hat bei ihnen allen die gleiche psychologische Ursache: das Verlangen nach einer die Unruhe des Innern bändigenden oder überdeckenden Gleichmäßigkeit. Bei Lindau ist es eine harte, fast eigensinnige Kühle, die an den französischen Novellisten Mérimée (1803—1870) erinnert; hatte er doch lange, bevor er in deutscher Sprache zu schreiben begann, in französischer und englischer Erzählungen veröffentlicht. Der kosmopolitische Zug, der ihn bald in die Welt der amerikanischen Millionäre („Der Flirt" 1894), bald in die der armenischen Lastträger („Der Hamal" 1895) führt, läßt ihn über der Mannigfaltigkeit des Milieus die Einheit der Menschennatur nie vergessen. „Vom Harz bis Hellas — alles Vettern." Überall hüllt sich Leidenschaft in verdunkelnde Kleider, verbirgt sich Verrat unter vornehmen Formen und treue Liebe unter unbeholfener Reserve („Ein ganzes Leben" 1895 — mir die liebste Novelle Lindaus); ob auch dies starke Verbergen der Leidenschaft seinen klassischen Boden im Orient finden mag, dessen „Türkische Geschichten" (1897) Lindau im Stil der einheimischen Erzähler meisterhaft vorzutragen weiß, „leise und sehr langsam, ohne lebhaftes Mienenspiel". Diese Freude am Verbergen und Enthüllen des Ungeheuerlichen, Wilden, der „bête humaine" zieht ihn auch besonders zur Kriminalnovelle vornehmerer Art.

Aber diese in seiner Natur begründete Neigung, aufregende Zustände und Ereignisse wie Leuthold „unter das Gesetz des Maßes zu bringen", das Starke zu dämpfen — diese Neigung, die ihn auch am liebsten Gestalten von verhaltener reifer männlicher Kraft zu Helden wählen und auf das Feuer der Jugendliebe mit spöttischem Lächeln herabblicken läßt —, sie verführt ihn doch auch zu Extremen auf beiden Seiten. Das, was gedämpft werden soll,

wird allzu stark gemacht, um so recht zu einer Probe seiner Kunst zu werden; romanhafte Figuren und Unthaten entstellen die Romane („Robert Ashton" 1877, „Gute Gesellschaft" 1879, „Zwei Seelen" 1888) mehr als die Novellen. Und auf der anderen Seite werden die gedämpften Mittel bis zur Karikatur übertrieben, wie wenn in der Novelle „Schweigen" der Gatte die ungetreue Gemahlin ganz wörtlich zu Tode schweigt, denn „seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse". Oder endlich es wirkt beides, wilde Unthat und feierliche Stille, durch fremdes Kostüm noch jedes in seiner Wirkung verstärkt, mit allzu greller Absichtlichkeit gegeneinander („Der Fanar und Mayfair" 1898). Es bleibt dann bloß eine kunstvoll ausgebildete Technik, die aber den Inhalt völlig aufzehrt, ein leeres Gehäuse — wie es jene allzu künstlichen Kunststücke Leutholds auch sind. Doch das sind Ausnahmen; mit den meisten Romanen und Novellen steht Lindau hoch über berühmteren Namen, weit über seinem eigenen Ruf.

Von Wilhelm Raabe (geb. 8. Sept. 1831 zu Eschershausen im Herzogtum Braunschweig) las ich einmal, er bestimme bei jedem Buch den Umfang jedes Kapitels, ehe er zu schreiben anfängt, bis auf die Seite genau voraus. Das wäre nicht unmöglich, und es würde recht deutlich illustrieren, wie auch bei diesem Epigonen äußere Gleichmäßigkeit innere Formlosigkeit verdeckt. Reflexionen, wie er sie überall zuschichtet, und gar altmodische Verdoppelungen der positiven durch negative Erzählung („Er rang sich die Hände wund — Nein, das that der Junker nicht!") lassen sich jederzeit einschieben, bis eine bestimmte Ausdehnung erreicht ist. Nur ist es dann nicht die, die der Stoff fordert! Und daher ist der Stil dieser einfachen, herzlich gemeinten Geschichten so überladen; deshalb wird jede Botenfrau aus dem Harz und jeder kleine Magister immer wieder mit Reflexionen und Zwischenreden bepackt. Der Schüler Jean Pauls, der von seinem Meister nur zu viel gelernt hat, besitzt doch nicht dessen verschwenderischen Reichtum, der alles gleichmäßig mit dem Sternenschnee seines Humors versilbert; er muß längere, oft recht öde Strecken der Erzählungen mit Stationen humoristischer Bewirtung wechseln lassen, wo nun plötzlich Lebensphilosophie und Moral bergehoch aufgetragen wird. Und mehr und mehr geht diese Manier vom Autor auf seine Figuren über. Zuletzt, etwa von „Fabian und Sebastian" (1882) an, werden sie lauter kleine Raabes und gehen in humoristischer Verschwommenheit

unter. Je mehr aber Raabes Fähigkeit, die Gestalten zu individualisieren, abnahm, desto stärker suchte er sie durch unaufhörliches Betasten und Vorzeigen der Figuren zu ersetzen. Geradezu unerträglich wirkt diese Zudringlichkeit des Autors — ich kann es nicht anders nennen — z. B. in „Gutmanns Reisen“ (1892).

Dazu hat Raabe noch die alte Übung beibehalten, durch romanhafte Beithaten den Stoff poetisch machen zu wollen. Seine drei Hauptlehrer: Jean Paul, E. Th. A. Hoffmann und Immermann, waren hierin wie in der phantastischen Willkür der Erzählung gefährliche Vorbilder. Allzu oft läßt Raabe den Kampf des menschlichen Verstandes mit der Welt in eine rührend beleuchtete Darstellung des Irrsinns oder Schwachsinns auslaufen, allzu oft setzt er seine Figuren in romantisch weltverlassene Einsamkeit; die Weisen sind allzu häufig blind oder bettelarm oder Narren vor der Welt. Freilich hängt das alles mit seiner Tendenz zusammen; aber die Ausführung wirkt im schlechten Sinne romanhaft. Und ebenso bevorzugt er gewisse bequeme Typen zu stark: Magister, Prediger, Arzt, die eine gewisse Entschuldigung für lehrhafte Plauderhaftigkeit haben; oder „stimmungsvolle“ Lokalitäten: verlassene Mühlen, zerfallene Türme, oder die wilde Romantik des Polizei- und Armenhauses. Eben dahin gehört eine der auffälligsten Eigenheiten seiner Technik: die allzu absichtlichen Eigennamen. Die eigentlichen Lieblinge seiner unerschöpflichen Namengebung sind die ironisch-feierlichen viersilbigen Nomina agentis: Wolkenjäger, Feuchtenbeiner, Wassertreter, Reihenschläger, Radebrecher, Winckelspinner, denen sich ein paar dreisilbige anschließen: Zwickmüller, Langreuter, Dachreiter, und ein paar viersilbige anderer Art: Spörenwagen, Knövenagel, Löhnefinke. Dann kommt als zweite Hauptgruppe eine lange Reihe von meist sehr gut gefundenen Namen mit lautsymbolischer oder direkt aussagender Bedeutung: Dr. Pfingsten, Frau v. Flöte, Hans Unwirsch, Täubrich, Basilides Connexionsky, Brockenkorb, Quakatz, Wübbke, Schlappupp, Ulebeule, Knackstert, Sliddery, Windwebel, Püterich; zum Schluß ein paar latinisierte: Tillenius, Kokinius, Homilius, Buchius und Klufautius — dieser, in den „Gänsen von Bützow“, eine Anspielung auf den „berühmten mecklenburgischen Papst“ Kliefoth. Alle drei Gruppen, besonders die erste und dritte, gehören zu den technischen Hilfsmitteln der Romantik und begegnen uns deshalb ebenso z. B. in Otto Ludwigs Anfängen; aber ihre Häufung bei Raabe geht über das Maß hinaus, das etwa Hoff-

mann immer noch innehält. Werden nun obendrein diese Namen — an sich, wie gesagt, meist gut erfunden — in ihrer Wirkung noch durch entsprechende oder aber grell widersprechende Vornamen verstärkt, so geben sie allein schon dem Ganzen das Gepräge einer von aller Wirklichkeit entfernenden Ironie; namentlich wenn ein Dichter „Krautworst" oder ein besonders sanfter Ehrenonkel „Poltermann" heißt. Wohl sucht Raabe diese Namenwelt zu rechtfertigen, indem er wiederholt dem Namen (z. B. Kleophas im „Hungerpastor") einen bedeutenden Einfluß auf Charakter und Schicksal der betreffenden Figur zuschreibt (was ja gelegentlich auch Storm thut): — was so wirkt, meint er, müsse doch wirklich sein! Aber eben das ist's: gelegentlich kommen solche Namen vor, aber so selten, daß sie dann zum Schicksal werden; ihre Häufung gehört einer phantastischen Welt an. Da liegen denn auch Orte, die Grunzenow, Wanza, Krickerode, Paddenau, Gansewinckel heißen. Und als wäre es mit all den grotesken Benennungen noch nicht genug, kommen noch Spott- und Scherznamen wie Stopfkuchen, Kennesiealle, Schlappe hinzu oder Verstärkungen wie Täubrich-Pascha. Nur der Adel, den Raabe nicht liebt, hat meist ganz anspruchslose Namen wie Einstein, Lauen u. dergl. Doch nimmt die Namenphantastik und besonders die Übertreibung des Typus „Wassertreter" mit der Zeit ab, und im „Kloster Lugau" (1894) kommt sogar ein Dr. Meyer vor, was früher nahezu undenkbar wäre. — Raabes Erzählungen selbst haben dagegen durchweg einfache gute Benennungen.

Enger als diese Manier hängt eine störende häufige Eigenheit seiner Komposition mit Raabes Natur und Weltanschauung zusammen. Ich meine die unzählige Male wiederkehrende Zerstörung idyllischer oder doch ruhiger Verhältnisse durch die plötzliche Ankunft (meist ist es eine Heimkehr) eines Unerwarteten; so in „Abu Telfan" (1867), „Schüdderump" (1870), „Meister Autor" (1874), „Prinzessin Fisch" (1883), „Zum wilden Mann" (1885). Dies typische Moment ist nichts anderes als der symbolische Ausdruck für Raabes Weltanschauung überhaupt, gerade wie ein ähnliches Thema für das Drama unserer Jüngsten bezeichnend ist; denn Raabe besitzt allerdings, was die wenigsten unter seinen Zeitgenossen haben: eine eigene, aus der eigenen Natur und der eigenen Erfahrung hervorgewachsene Weltanschauung. Daß er sie besitzt, hebt ihn trotz aller Mängel seiner Kunst hoch über die breite Heerschar der Epigonen. Daß sie selbst starke Spuren der Zeit trägt, aus

der sie erwuchs, bleibt freilich bestehen. Zu der Höhe jener über alles Vergängliche wie über ein Gleichnis herabblickenden ewigen Weltanschauungen, die sich Spinoza oder Goethe, Lessing oder Schiller eroberten, ist der Sohn einer geistig ärmeren Zeit nicht emporgedrungen; und darum, fürchten wir, wird auch das Beste, was er besitzt, veralten, wenn das künstlerische Glaubensbekenntnis eines Eichendorff, eines Fritz Reuter in unvergänglicher Frische fortstrahlt. Denn seiner Weltanschauung fehlt die tapfere Freudigkeit im Genießen oder im Entsagen, im Träumen oder im Leben: es ist eben doch nur ein Kompromiß geschlossen zwischen Pessimismus und Lebensfreude, und Raabes Humor ist der Ausdruck dieses Kompromisses.

„Das Leben ist der Feind" — das ist etwa die Grundformel seiner Weltanschauung. Es giebt zwei große ewige Mächte: die Liebe, das Ideal tapferer Hingabe, und die Demut, das Ideal starker Selbstlosigkeit. Sie berühren sich, denn beide fordern Verzicht auf das, was dem Menschen das Liebste ist: auf die herrischen Gelüste seines eigenen Ich. Aber doch sind es zwei Losungen, die Paul Gerber in seinem ausgezeichneten Buch über Raabe schön aus den „Leuten aus dem Walde" (1863) herausgehoben hat: „Gieb acht auf die Gasse!" und: „Sieh nach den Sternen!" „Gieb acht auf die Gasse!" — erfülle dich mit Liebe zu den Kleinen, die still und demütig ihren Kreis ausfüllen auf der entlegenen Pfarre, im Polizeihaus, im Armenhaus; „sieh nach den Sternen!" — erfülle dich mit Ehrfurcht vor den Großen, die ihr ganzes Selbst der rastlosen Fürsorge für die Armen, die Kranken, die Beladenen geopfert haben. Diese und jene — das sind die wahrhaft zu Bewundernden; das sind auch die Glücklichsten. Wer mit den Großen der Welt geht und die großen Unheilsmaschinen bedienen hilft — auf kurze Zeit mag er selbst Vorteil ernten, Ansehen, Reichtum; schließlich ist doch er der Betrogene, wie am Schluß des „Schüdderump" der eine dieser Wackeren, der Graf Basilides Connexionsky, es dem schändlichen Barbier gegenüber ausspricht. „Des Innern stiller Frieden" wird nicht durch äußere Güter erkauft. Freilich verschärft sich Raabes Pessimismus mit den Jahren: anfangs ließ er die Realpolitiker gern unterliegen, nachher bleiben sie triumphierend stehen: die Feinde des Ideals „sind nicht tot zu kriegen". Aber zu beneiden sind sie nie. Ja, sie haben äußern Erfolg; aber was ist er? Wahrer Genuß ist nur der der Hingabe an das Ideal.

Deshalb hat Raabe, dem Heyse wünschte, er möge „nicht nur charakteristische Genrebilder und bedeutsame Porträts hinstellen, sondern an einigen typischen Gestalten seinen Humor zur vollen Höhe sich auswachsen lassen", einmal wenigstens eine wirklich im großen Stil typische Figur geschaffen: Pinnemann in den „Drei Federn" (1865). Er ist der Repräsentant der Verachtung des Ideals, der erbärmlichen Skepsis an dem einzigen wahren Gut der Menschheit. „Allen Enthusiasmus, alle Begeisterung, jede schöne Täuschung mußte, mußte mir dieser Begleiter und Führer aus der Seele zerren, es war ein Mephisto, ein verneinender Geist und noch dazu, trotz aller Schlauheit, ein roher, ungebildeter, alberner. Sein Witz war flach, falsch und gemein . . . Diese halbgebildete Böswilligkeit, dieses impotente Geifern der Nichtigkeit gegen das Wahre und Schöne, gegen jede Hoffnung und Opferlust, sind das Schrecklichste, was die Civilisation in ihrem Schoße erzeugt." Wer die Litteratur jener Jahre kennt, als die Verzweiflung über die Nackenschläge, die dem Völkerfrühling von 1848 folgten, als die Verbitterung der Konfliktsjahre und schließlich der rohe Taumel der Gründerjahre allen Idealismus, allen Enthusiasmus, jede schöne Täuschung zu ersticken drohten, der wird in Pinnemann einen bedeutsamen Typus entdecken. Von Bodenstedts gutmütig-superklugem Abthun jedes höheren Schwungs bis zu Oskar Blumenthals faunischem Begrinsen jeder ernsten Regung, von der Lebensflucht Roquettes bis zu der Unsittlichkeit der Litteratur um 1875 — wie hat sich Pinnemann entwickelt! Schade nur, daß diese Figur in keinem der Hauptwerke Raabes steht; wir hätten sonst, was er uns trotz Heyses Mahnung schuldig blieb: „seinen Siebenkäs", seinen Münchhausen: ein Werk, mit andern Worten, das sich mit unverwischbaren Zügen dem Gemüt und der Phantasie seines Volkes einprägte und von dem Namen des Dichters hinfort unzertrennlich wäre.

Aufs engste hängt mit dieser Lebensphilosophie Raabes Vaterlandsliebe zusammen. Es ist nicht die unbedingte blinde Hingabe eines Kleist; es ist die stark moralistisch gefärbte Vorliebe, wie sie gleichzeitig Lagarde vertritt. Was jene Edlen, Guten, Hingebenden unter den Menschen, das sind für Raabe die Deutschen unter den Völkern der Erde. Als die Stillen, als die Demütigen liebt er sie. Er liebt sie gerade so, wie Wolfgang Menzels feurigerer Patriotismus sie um Gotteswillen nicht haben wollte. Und hier offenbaren sich nur allzu deutlich die Schwächen dieser Anschauung.

Niemals hat Raabe einen Menschen gezeichnet, der gut und zugleich stark auch im weltlichen Sinne wäre. Der Chevalier im „Schüdderump" ist fast der Typus seiner guten Menschen: ein wenig schwachsinnig sind sie alle, oder doch matt und müde, wie die Herrin der Mühle in „Abu Telfan". Wo die Schicksale leichter sind, zeichnet er wohl thatkräftige heitere Figuren — bezeichnender Weise sind es dann fast immer Frauen, wie die Hausherrinnen im „Schüdderump" und in „Gutmanns Reisen". Ballt sich aber schweres Gewölk zusammen, schlägt plötzlich der Blitz ein — dann sind die Invaliden wehrlos auf ihr tapferes Herz angewiesen. Keine Faust erhebt sich mutig gegen all jene unwahrscheinlichen Glücksritter, den reich gewordenen Barbier (im „Schüdderump"), den glücklichen General (im „Wilden Mann"); man duldet und klagt.

So kommt es, was auch Raabes liebevollster Kritiker hervorhebt, daß die Thatkraft des modernen Menschen bei ihm ganz verkümmert. Er hat keinen Sinn für neue Ideale; nur das Alte, die malerische Ruine, das verlassene Dorf sind für ihn poetisch. Hierin ist er, der Freidenker, mehr als der konservative Riehl ein radikaler Reaktionär. Die modernen Triumphe der Technik enthalten für ihn nichts Großes; sie sind ihm lediglich Siege des Teufels, der die Rosen bricht; die Eisenbahn oder die Fabrik betrachtet er mit romantischer Ironie. Und nicht viel anders stellt er sich zu dem Aufschwung des Reichs. Als alles darniederlag in Deutschland, da schloß er sich, wie Heine es von sich selbst sagt, als des deutschen Volkes guter Narr mit ihm ins Gefängnis ein, tröstete es, verwies es auf die unverlierbaren Güter, mahnte es, sich treu zu bleiben. Als dann aber die Ketten sprangen und ein unerhörter Sieg deutscher Thatkraft die Welt überraschte, da war Raabe fast so unzufrieden, wie französische Ideologen, Michelet, Renan, die es der Nation von Träumern übelnahmen, daß sie erwacht war. Die nur allzu charakteristischen „Reisen Gutmanns" (1892) parodieren die verdienstvollen Bestrebungen des Nationalvereins fast ebenso, wie die „Gänse von Bützow" die französische Revolution; „Der Dräumling" (1872) sucht die Schillerfeier von 1859 als die eigentliche nationale Erhebung, Sedan nur als ihr Ergebnis darzustellen. Als der rechte „Deutsche Adel" (1880) galten Raabe immer nur die Idealisten, die in der Stille den deutschen Geist pflegten; der Oberlehrer, der auf 1870 stolz ist, spielt (in „Horacker" 1876) neben dem Konrektor alten Schlags

eine böse Rolle. Nirgends eine helle Freude an dem großen Abschluß jener tragikomischen Biographie des deutschen Volkes, die der Anfang des zweiten Buches von „Abu Telfan“ in wahrhaft großartiger Lapidarschrift erzählt — es ist ja nur „Erdenstreit“, es ist nur „laute Vergänglichkeit“. Wir müssen hier wieder an Hamerling denken und seinen unerträglichen „Teut“. Die Ideologie, das rechthaberische Verschließen gegen die Wirklichkeit, die Unfähigkeit, große Schicksale mit ganzem Herzen mitzuerleben — sie verleugnen sich bei keinem der beiden Schüler Jean Pauls und E. Th. A. Hoffmanns. Wir bezweifeln nicht: auch die Meister selbst hätten für Sedanfeier und Kaiserkrone kein volles Herz gehabt; aber sie kamen aus antipolitischen Zeiten. Wer heut lebt, für den wird die unbedingte Verherrlichung des stillen Einzelnen auf Kosten der freilich allemal lärmenden Gesamtheit, das Hohelied auf die unbedingte Entsagung, die Abkehr von dem Erwachsen neuer Ideale zur schweren Sünde. Auch an Scheffel beobachteten wir solche „Reichsverdrossenheit“; doch er wollte nie Volkserzieher sein. Raabe wollte es. Aber wir lernen an ihm, daß doch nur die Allergrößten ihrem Volk mehr zu lehren haben, als sie von ihm selbst zu lernen vermöchten.

Der große Erfolg von Raabes Erstling, der „Chronik der Sperlingsgasse“ (1857), hat sich bei keinem späteren Werk wiederholt. Viel bedeutender ist doch die Trilogie „Der Hungerpastor“ (1864) — „Abu Telfan“ (1867) — „Der Schüdderump“ (1870), die durch „Drei Federn“ (1865, mit der Gestalt Pinnemanns) eingeleitet wird. Jene drei Romane schildern den Kampf des Idealismus, des Hungers nach dem Höheren gegen das Leben — und gegen des Lebens letzten Trumpf: den Tod. Der „Hungerpastor“ ist der Jüngling, der mit tausend Masten auf den Ozean schifft; in „Abu Telfan“ ringt er vergeblich mit der Gewöhnlichkeit, versinkt er in den Sumpf der alltäglichen Hindernisse; im „Schüdderump“ treibt still auf zerbrochenem Kahn der schiffbrüchige Greis in den Hafen. So bilden die drei Bücher wirklich eine Einheit. Auch der (übrigens künstlerisch diskrete) Gebrauch von Symbolen (die Schusterkugel, die Mühle, der Pestwagen), die freilich bei Raabe auch sonst auftreten (so im „Horn von Wanza“ 1881, „Pfisters Mühle“ 1884), kennzeichnet schon äußerlich ihre besondere Bedeutung als Bekenntnisse des Dichters. „Abu Telfan“ ist das reichste und bedeutendste, „Der Hungerpastor“ in künstlerischer

Hinsicht das durchgearbeitetste der Bücher; „Schübderump" dagegen zeigt neben vielen Vorzügen des Autors auch all seine Schwächen in nur zu deutlicher Weise.

Der nächste litterarische Verwandte Raabes — obwohl unabhängig von ihm erwachsen — ist Hermann Heiberg (geb. 17. Nov. 1840) aus Schleswig, der Sohn eines eifrigen Politikers und einer geborenen Gräfin Baudissin, deren interessante „Erinnerungen" (1897) in die Kreise der Goetheschen Nachkommen, Tiecks und des Theatergrafen Hahn führen. Ein Mann von großer Lebenserfahrung und dem Maß Weltverachtung, ohne das man jene selten erkauft, ein guter Beobachter, aber als Künstler trotz aller Absichtlichkeit seines Realismus nur eben auf dem Durchschnitt, hat er die Bedeutung seiner ersten größeren Werke („Die goldene Schlange" 1884, „Apotheker Heinrich" 1885, „Ein Buch" 1885, „Eine vornehme Frau" 1886) später in gehetzter Massenproduktion nicht wieder erreicht. Es ist ganz Raabe, wenn er (im „Apotheker Heinrich") die Wonneschauer im Herzen einfacher, liebender Menschen höher stellt als Schlachtgesang, Triumphe der Technik und der Wissenschaft und allen Hochmut des berechnenden Verstandes; der Apotheker selbst, dessen Roheit freilich weit übers Menschliche herausgeht, und das Personal seiner Apotheke, insbesondere der dichtende August, sind Figuren von Raabes Art. Neu ist dagegen die stark aktuelle Tendenz, der Kampf gegen die Konvenienzehe, mit dem Heiberg eine ganze Gattung wieder eröffnet, die dann in Romanen von Gabriele Reuter und Emil Marriot gipfelt. Auch die kurze gedrungene Novelle von stark lokalem Colorit (Sechs Novellen 1895, „Norddeutsche Menschen" 1897), die Heiberg mit entschiedenem Erfolg pflegte, hat bei Schriftstellerinnen wie Charlotte Niese fruchtbaren Boden gefunden.

Auch Wilhelm Jensen (geb. 1837) zeigt manche Züge, die an Raabe erinnern, neben dem ernsten Humor und der gern lehrhaften Art die leichte, oft zu leichte Produktion, die lyrischen Sympathien, die ausgesprochen norddeutsche Art der Sprache und Charakterzeichnung. Doch ist er um so viel mehr heiterer Lyriker, wie Raabe der düstere Satiriker ist, lebhafter, kampfbereiter, freilich auch weniger tief. Seiner ganzen Eigenart nach haben wir ihm doch einen andern Platz, bei seinen näheren Altersgenossen, anzuweisen. —

Fanden wir in der Produktion fast aller in diesem Jahrzehnt

neu hervortretender Autoren die Abkehr vom starken Leben in irgend einer Form, als Flucht in ein heiteres Märchenreich bei Roquette und seinen Genossen, als Rettung in eine Art pessimistischer Religion bei Lorm, als Aufbau konventioneller Idealwelten bei Hamerling, als Zurückziehen in stille Einsamkeit bei Raabe, so bieten dieser viel verbreiteten Sehnsucht der Zeit doch auch ältere Richtungen die Möglichkeit der Befriedigung. Man brauchte nicht eine Religion des grundlosen Optimismus oder der deutschen Selbstverleugnung aufzubauen — man konnte sich einfach innig und weltverachtend an gegebene Religionen anschließen. Man brauchte nicht nach Hellas oder in den islamitischen Orient zu fliehen und nicht einmal mit Robert Waldmüller (Charles Duboc aus Hamburg, geb. 1822) in das Schlaraffenland des alten Neapel, das sein „Don Adone“ (1883), der glücklichste humoristische Roman dieses Zeitraums, mit manchmal an Eichendorff gemahnender Kunst gemalt hat. Man konnte sich ja daheim in sein trautes Erdenwinkelchen enger einschmiegen. Noch ist der Veteran Willibald Alexis (1798—1871) thätig, wenn auch nur mit seinen letzten Gaben; Auerbach (1812—1882) steht auf der Höhe seiner Wirksamkeit und giebt eben (1856) sein „Barfüßele“ heraus, das in die Reihe der populären „Prachtausgaben für den Weihnachtstisch“ tritt, von Vautier illustriert wie Hamerlings „Amor und Psyche“ von Thumann, Scheffels „Gaudeamus“ von A. v. Werner, während daneben die zierlichen Miniatur- und Kabinettausgaben des „Trompeter“, des „Mirza Schaffy“, der Märchendichtungen ihren Siegeszug antreten. Hermann Kurz (1813—1873), Levin Schücking (1814—1883), Josef Rank (1816—1896) veröffentlichen ihre Schilderungen aus Schwaben, Westfalen, dem Böhmerwald und bleiben mit ihren Erfolgen wohl auf engere Kreise beschränkt, aber doch keineswegs auf die ihrer Darstellungsgebiete; und der Größte unter ihnen, Otto Ludwig (1813—1865), stellt die Heiterethei (1857) und seine ganze reiche Welt thüringischer Figuren in die Mitte so vieler nicht immer lebendiger Kostümfiguren. Der treffliche Leopold Kompert (1822—1886) aus Münchengrätz in Böhmen, ein Jugendfreund Moritz Hartmanns, fand endlich für seine Geschichten „Aus dem Ghetto“ (1848, 1860) den ruhigen, stillen, fast frommen Ton, den diese altertümliche, halbverschüttete Welt verlangte. Statt der grell tendenziösen Beleuchtung, die frühere Judenschilderungen fast stets nach der einen oder der anderen Seite hin entstellt

hatte, und die bei Karl Emil Franzos (geb. 1848) wieder stark hervortritt, statt der freilich gemütlich-witzigen, aber doch immer ironisch-überlegenen Tonart, die Aaron Bernstein (1812—1884) aus Danzig, der begabte Begründer der Berliner „Volkszeitung" (1853) und verdiente Verfasser der weitverbreiteten „Naturwissenschaftlichen Volksbücher" (1868—1870), in seinen Novellen aus dem jüdischen Leben („Vögele der Maggid" 1860, „Mendel Gibbor" 1860) anschlug, wählte Kompert den Ton, in dem man Jüngeren von der Tapferkeit und den Leiden ihrer Vorfahren erzählt. Der epischen Bedeutung eines Jahrhunderte langen Martyriums ist er erst, und fast allein er, gerecht geworden. — Und mit fast religiöser Andacht vertiefte sich auch Friedrich Schlögl (1821—1892) aus Wien in das Leben seiner Vaterstadt, seitdem er sich (1870) von der drückenden Last einer Subalternbeamtenstelle freigemacht hatte. Wie Raabe liebte er die alte, enge, idyllische Stadt, sah er in der eindringenden Civilisation ein Unglück und konnte auf einer Alm anfangen zu weinen vor Schmerz darüber, daß er in dem modernisierten Wien leben müsse; aber doch war ihm auch dies ans Herz gewachsen und vor allem, wieder eine Ähnlichkeit mit Raabe, die kleinen Leute darin. Aber gerade aus dieser Heimatfrömmigkeit erwuchs ihm auch der herrliche, oft bärbeißige Humor. In einer Zeit, in der man den Humor sonst mit Gold aufwog, blieb leider dieser echte Herzenshumorist fast unbeachtet — ein prächtiger Vertreter des weltbesiegenden Lachens, der am Vorabend seines Todestags sich bei seinem Freund Chiavacci entschuldigte, eine Sitzung für das Anzengruber-Denkmal versäumen zu müssen: „Ich bin durch eine dringende menschliche Berufsangelegenheit verhindert; ich habe morgen zu sterben . . ." —. Vincenz Chiavacci (geb. 1847) selbst ist als Schlöglś bester Schüler anzusehen, der freilich in seinen glatten Bildern aus dem Volksleben Wiens Schlöglś Art fast so sehr verflacht hat, wie der lustige Benno Rauchenegger (geb. 1843) aus Memmingen („Münchener Skizzen" 1888) die seines Vorgängers Franz Trautmann (1813—1887). In der Nachahmung volkstümlicher Redeweise ist allerdings fast überall den Jüngeren die neue Schulung des Ohrs zu gut gekommen. Das reizte sie denn auch, von der Erzählung zum Volksstück fortzuschreiten, und hierdurch haben Chiavacci („Einer vom alten Schlag" 1886, mit Karlweiß), Karlweiß (Karl Weiß geb. 1850 in Wien: „Aus der Vorstadt" 1893, mit Hermann Bahr), Karl Morré

(geb. 1832) aus Klagenfurt („'s Nullerl" 1884) die alte österreichische Tradition von Raimund und Nestroy bis zu Hermann Bahr (geb. 1863: „'s Tschaperl" 1897) und Arthur Schnitzler (geb. 1862: „Liebelei" 1895) übergeleitet.

Der liebenswürdige Friedrich Wilhelm Grimme (1827—1887) aus Affinghausen im westfälischen Sauerland vereinigt die andächtige Liebe zur Heimat mit warmherziger Religiosität. In seinen Schwänken („Schwänke und Gedichte" 1861) ist der Lehrer und Gymnasialdirektor etwas trocken; aber seine Gedichte (Gesamtausgabe 1881; zuerst 1855) enthalten echte Herzenstöne, und nicht leicht ist ein Teil Deutschlands so warmherzig gepriesen worden, wie er sein Heimatthal, „dies Himmelreich auf Erden", besingt. Kräftig und tüchtig sind auch seine Sprüche. Den Typus des eigentlichen Dialektdichters, der sich inhaltlich wie äußerlich innerhalb engerer Grenzen halten muß, hier aber wahrhaft Erfreuliches zu leisten vermag, verkörpert dieser Fortsetzer anspruchsloser altvolkstümlicher Art in ausgezeichneter Weise.

Zu höherem Schwung hebt sich ein anderer eifrig katholischer Dichter: Edmund Behringer (geb. 1828) aus Babenhausen in seinen „Aposteln des Herrn" (1879). Die Großartigkeit und Geschlossenheit der Komposition bleibt zu bewundern, mag auch in der Durchführung ein gewisses Mißverhältnis zwischen Vorsatz und Kraft fühlbar bleiben. Johannes, der allein überlebende Lieblingsjünger Christi, erwartet am See Genezareth die schon verklärten Genossen; und indem sie nun gruppenweise erscheinen, wird in großen Zügen die ganze Geschichte der christlichen Völker vorgeführt. Am lebendigsten und kräftigsten spricht der Dichter, wenn der heilige Andreas von seinen teueren Germanen berichtet; doch auch die Verkörperung der mit warmer Liebe geschilderten Hellas wirkt ergreifend. —

Aber mehr als die Religion half eine andere Macht die Poesie verjüngen. Der Staat und die Kirche, der Konservativismus und der Liberalismus, der großdeutsche und der partikularistische Gedanke, die Forderung der reinen Kunst und die Tendenzdichtung — alle, alle waren sie bei der harten Probe des Jahres 1848 als matt, als krank, als unzulänglich befunden worden. Aber die Wissenschaft war von den Niederlagen der Professoren in der Paulskirche unberührt geblieben. Früh hatten deshalb kluge Männer bei ihr Anschluß gesucht: äußerlich, im Sinne einer dichterischen Einkleidung wissen-

schaftlicher Resultate, Jordan und die Ebers, Dahn und Genossen; tiefer, im Sinne einer Nutzanwendung aus der wissenschaftlichen Erkenntnis auf Leben und Kunst, die Gottfried Keller, Freytag, Riehl. Das schuf prächtige Werke, für die wir ewig dankbar sind; auf neue Wege lenkte auch das nicht. Es blieb übrig, von der Wissenschaft das letzte zu lernen: die Methode selbst. Es blieb übrig, aus ihrer unverzagten Wageluſt, aus ihrer unerschrockenen Thatkraft, aus ihrer unbedingten Vorurteilslosigkeit den Mut zu neuen Thaten zu schöpfen. Der Wissenschaft ist ein Fehlschlag nur eben ein mißglücktes Experiment; lächelnd geht sie zu neuen Versuchen über. Darin liegt die belebende Kraft echter Forschung. Nicht daß sie unfehlbar wäre — sie will es gar nicht sein, nur ihre Vertreter möchten es oft; aber daß sie unermüdlich ist — das ist ihre Größe. Der Künstler verzagt leicht, der Staatsmann mag oft verzweifeln; der Gelehrte darf an seinen Fähigkeiten zweifeln, nicht an der Wissenschaft, wie jene an der Kunst oder der Politik.

Damals vor allem bewährte sich die Wissenschaft als Quickborn. Auch von großen Staatsmännern hätte man lernen können; aber wer wußte viel von dem Gesandten v. Bismarck, der sich eben aus dem hochfahrenden Junker zum großen Staatsmann — und auch zum großen Stilisten umschuf? wer von den Generälen Moltke und Roon, die in trefflichen Wanderbüchern und geographischen Werken die Objektivität des strategischen Beobachters in den Dienst einer wissenschaftlichen Beherrschung des Stoffes stellten? Aber die großen Gelehrten kannte alle Welt; und sie hatten das Verdienst, Anteil an den Bedürfnissen des Volkes zu nehmen. Man dürstete nach Erfolgen, nach einer Versöhnung mit dem Leben. Die Freude an der bunten Fülle der Wirklichkeit, die neben einem Ranke einst auch Dichter und Künstler gekannt hatten, besaß jetzt nur noch der Gelehrte. Die anderen wählten vorsichtig aus und bauten sich in der einsamen Waldmühle oder auf der Wiener Gasse, im Wohllaut oder in der Spekulation ihr Nest. Aber Hermann v. Helmholtz (1821—1894) aus Potsdam trat an alle Fragen mit der naiven Neugier Rankes heran: „Es war in Wahrheit die besondere Form meines Wissensdranges, der mich vorwärts trieb und mich bestimmte, alle brauchbare Zeit für wissenschaftliche Arbeit zu verwenden.“ Früh hatte er den Augenspiegel entdeckt und als der erste eine lebende menschliche Netzhaut klar vor sich liegen sehen. In unserem Zeit-

raum begann er (1856) das erste seiner epochemachenden Werke zu veröffentlichen, das „Handbuch der physiologischen Optik"; später ward er der Kolumbus für die von diesem Zeitraum neu entdeckte „Welt des Ohrs". Aber die Tonempfindungen interessierten doch den Forscher nicht so ausschließlich, daß er nicht leidenschaftlicher Musikfreund gewesen wäre; der Optiker mochte über Goethes Farbenlehre noch so ungünstig urteilen — er bewunderte den Dichter, wie sein Lehrer Johannes Müller es gethan, citierte ihn gern, schrieb aus vollkommenster Kenntnis über den Forscher Goethe. Seine wissenschaftlichen Abhandlungen (seit 1881) gaben einer Zeit, in der alle Dichter Specialitäten pflegten, wieder den Anblick einer universellen, im höchsten Sinne humanen Natur. Rühriger als der vornehme Physiker mit den prachtvoll kühlen Augen bemühte sich Emil du Bois-Reymond (1818—1896) um den Beifall weiterer Kreise. Der geistvolle Physiolog hatte von seinen französischen Vorfahren nicht nur die Vorliebe für den akademischen Prunkvortrag geerbt, sondern auch die Neigung, die Pointe zu überschätzen; aber mochte er in seinen Reden und Abhandlungen methodologische oder biographische Fragen behandeln, mochte er (1872) gerade aus dem Geist der Wissenschaftlichkeit heraus vorlauten Baccalaureis jenes berühmte „Ignorabimus" zurufen, das den Umschwung in dem Kultus der Wissenschaft andeutete, oder mochte er (1882) doch selbst wieder aus dem rechten Gelehrtenhochmut heraus den sonst von ihm hochverehrten Goethe ungeschickt genug angreifen („Goethe und kein Ende") — immer interessierte er, regte Diskussionen an, brachte das gelehrte Denken mit dem öffentlichen Fühlen in Berührung und erweckte elektrische Funken aus dem Kontakt. Auch Politiker wie die Juristen Rudolf Gneist (1816—1894), Franz v. Holtzendorff (1829—1889) und Rudolf v. Ihering (1818—1892), der Mediziner Rudolf Virchow (geb. 1821), der Statistiker Gustav Rümelin (1815—1889), ein grundgescheiter Schwabe, dazu die früher aufgezählten Historiker fast ausnahmslos wirkten nicht minder eifrig in populären Vorträgen und Abhandlungen. Niemals war der Bildungseifer Deutschlands größer. Die öffentlichen Vorträge in der Berliner Singakademie gewannen für die Hauptstadt eine Bedeutung, wie nur einst A. W. Schlegels und Humboldts Vorlesungen; aus ihnen ging auch das wertvolle Unternehmen der „Sammlung gemeinverständlicher Vorträge" hervor, das für die Verbreitung zuverlässiger Kenntnisse in den

besseren Kreisen des Publikums Großes geleistet hat. Hier wirkten denn auch andere Gelehrte mit, die trotz engerer Begrenzung ihres wissenschaftlichen Faches weitherziges Interesse und vielseitige Berührungen nicht verleugneten: der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer und der Philosoph David Friedrich Strauß, der Archäolog Ernst Curtius, den gerade in jenen Vorlesungen die spätere Kaiserin Augusta „entdeckt" und als Lehrer des zukünftigen Kaisers Friedrich ausgewählt hatte, der Historiker der Philosophie Eduard Zeller (geb. 1814) und andere. Der Geograph Oskar Peschel (1826—1875) und der um das Verständnis der „Naturvölker" verdiente Philosoph Theodor Waitz (1821—1864: „Anthropologie der Naturvölker" 1859 ff.) eroberten weite Kreise für die bisher streng fachgelehrte Geographie und Ethnologie, und der große Chemiker August Wilhelm Hofmann (1818—1892) wußte sogar, seit Liebig der erste, der „klösterlichen" Chemie populäre Seiten abzugewinnen. Allmählich lernte man dann die Kunst ernster und doch gemeinverständlicher Darstellung auch an großen Werken bewähren. Alfred Brehm (1829—1884) brach mit seinem unvergleichlichen „Tierleben" (1863—1869) die Bahn, die dann erst nach einem Jahrzehnt wieder mit gleichem Erfolg von andern Naturforschern beschritten wurde: von Ferdinand Cohn (1828—1898: „Die Pflanze" 1882), Anton Kerner v. Marilaun (1831—1898: „Pflanzenleben" 1887), Melchior Neumayr (1845—1890: „Erdgeschichte" 1886). In niemandem aber verkörperte sich diese belebte und belebende Kraft der Wissenschaft, ihre Wechselwirkung mit dem Leben, ihre erzieherische Macht schöner als in Friedrich Albert Lange (1828—1875) aus Wald bei Solingen, dem Turner und Politiker, Nationalökonomen und Interpreten Schillers, Psychologen und Historiker der Philosophie, dessen „Geschichte des Materialismus" (1866) und dessen „Arbeiterfrage" (1865) sowohl wegen ihrer lichtvollen, lebendigen Darstellung wie wegen der Liebenswürdigkeit der überall aus ihnen hervorleuchtenden Persönlichkeit des Autors zu den wirksamsten Büchern der Zeit gehörten. In solcher Schule erwuchsen dann wieder Meister wie Theodor Gomperz (geb. 1832) aus Brünn, dessen klassisches Werk „Griechische Denker" (seit 1896) uns so glänzend über die innere Verwandtschaft alten und neuen Denkens belehrt, und Ernst Mach (geb. 1838), der Philosoph der exakten Wissenschaften, dessen „Populärwissenschaftliche Vorlesungen" (1896) die typische Geschichte der

menschlichen Erkenntnis so sachlich und zugleich mit so warmem Anteil erklärten wie nur einst Goethe in seinen „Meteoren des litterarischen Himmels". Eine dritte Generation fand dann für den Geographen Friedrich Ratzel (geb. 1844), den Theologen Adolf Harnack (geb. 1851), den Historiker Karl Lamprecht (geb. 1856) das Publikum schon wohl vorbereitet, das jene älteren Meister erst hatten erziehen müssen. — Wir verdanken so gerade dieser Zeit von 1850—1860 eine unschätzbare Bereicherung des Gesamtbesitzes an in bestem Sinne volkstümlichen Darstellungen aus den Wissenschaften; wir verdanken ihr eine neue Belebung der Beziehungen zwischen der Gesamtheit der Lehrenden und der Gesamtheit der Lernenden. Diese großen Gelehrten wollten keine Aristokraten des Studierzimmers sein; sie „mischten sich unter das Volk", sie hinterließen ausnahmslos populär gehaltene Arbeiten neben streng sachlichen, ja ein großer Arzt, Adolf Kußmaul (geb. 1822), verschmähte es nicht, mit Eichrodt in übermütigen Reimspielen die parodistische Kunst des „Hortus deliciarum" mitzumachen, während sein berühmter Kollege Max v. Pettenkofer (geb. 1818) sich wenigstens in „Chemischen Sonetten" (1844—1845) versuchte und der hervorragende Chirurg Richard v. Volkmann (1830—1889) als Richard Leander Märchen und Lieder dichtete. Aber vor allem schenkten diese Männer der Poesie wieder Vorbilder der Thatkraft, des siegreichen Muts, wie sie auf keinem anderen Gebiet der Öffentlichkeit damals zu erblicken waren. Und sie gaben der weltflüchtigen Litteratur wieder einen Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Volk. Von hier aus erwuchs zuerst eine neue Kritik, die abgestorbene Richtungen abwehrte, neuen den Weg bahnen half; sie führte zu einer neuen, kritisch gerichteten, vielfach der jungdeutschen Schule verwandten Agitationslitteratur; und dies zeitigte schließlich auch, langsam, sehr langsam, die neue realistische Litteratur der Gegenwart, die die uralte Verwandtschaft von Poesie und Wissenschaft verheißungsvoll erneut.

Und so beginnt jetzt, längst vorbereitet, langsam das goldene Zeitalter der litterarischen Kritik. Lessing und Herder, Goethe und Schiller, vielleicht auch die Brüder Schlegel waren größere Kritiker, als diese Zeit besitzt; Müllner und Menzel, Heine und Gutzkow haben eine stärkere kritische Diktatur ausgeübt. Aber niemals sah Deutschland so viele starke Kritiker zusammen. Noch wirkten Menzel und Gutzkow, die Todfeinde, aber freilich war ihre Kraft gebrochen;

Gubitz, Rötscher, Fr. Th. Vischer, Robert Prutz, Gustav Freytag, Julian Schmidt standen in hohem Ansehen. Nun aber trat eine ganze Phalanx neuer Kritiker auf. Die „Wiener Kritik“ und die „Berliner Kritik“ wurden auf neue Füße gestellt. Natürlich waren die Tendenzen nicht überall die gleichen. Neben feinsinnigen Vorfechtern der neuen Kräfte wie Kürnberger, neben unparteiischen Freunden alter und neuer Kunst wie Hillebrand fehlen nicht die laudatores temporis acti wie Hanslick, die Gegner neuer Talente wie Frenzel. Aber ein Streben, über Willkür und Persönlichkeiten fortzukommen, von einer höheren Warte das Land zu erschauen, und das Bedürfnis, die Kritik selbst in durchgebildeter Form zu geben, beherrscht alle. Der Fraktionsgeist der Romantiker und der Jungdeutschen, die persönlichen Gehässigkeiten der Müllner und Menzel finden auf der ganzen Linie von Vischer bis Speidel keinen Raum. Auch die doktrinäre Enge der Hegelianer Gubitz und Rötscher wird fast durchweg überwunden. Sehr gescheite Leute sind diese Kritiker alle; viele sind mehr. Wo die Dichter der Epoche gegen die Kritiker polemisieren, unterliegen sie nicht nur, sondern sie haben auch wirklich meist unrecht; wo Hamerling gegen Kürnbergers Wahrspruch für den „Fechter von Ravenna“ und gegen die „Sieben Legenden“ eintritt, wo Jordan sich selbst gegen seine Recensenten verteidigt, da hat fast überall die Nachwelt im Sinne der Kritiker entschieden.

Der hervorragendste Kunstrichter dieses kritischen Zeitraumes war wohl unbedingt Ferdinand Kürnberger (1823—1879) aus Wien. Wenn einer, so war er zum Kritiker geboren. In der „gedrungenen Gestalt mit beinahe viereckigem Gesicht und stumpfer, etwas geröteter Nase, hoher, breiter Stirn und grauem unwirschen Auge“ wohnte ein unbestechlicher Wahrheitssinn; hinter dem Poltern des unliebenswürdigen „Graunzers“ und der Eitelkeit des mit der Gastfreundschaft seiner Freunde — besonders Wilhelm v. Kaulbachs — in Brentanoscher Ungeniertheit rechnenden ruhelosen Junggesellen war eine andächtige Verehrung der Kunst und der Wahrheit verborgen. Auf die beiden kam es ihm an: echte Kunst forderte er und subjektive Wahrheit. Deshalb ward die Auswahl seiner „Reflexionen und Kritiken“, die er bezeichnenderweise „Litterarische Herzenssachen“ (1877) nannte, zu einer Fundgrube scharfsinniger Urteile und glänzender Analysen. 1872, als von Gottfried Keller fast nur die Eingeweihten zu reden wußten, erklärte er bereits den

Dichter der „Leute von Seldwyla“ für den ersten Novellisten der Welt; Perlen wie Claude Tilliers „Onkel Benjamin“ oder gar den Briefwechsel Goethes mit Schiller, verborgene Talente wie Hermann Kurz, aufgehende Sonnen wie Turgenjew hat niemand liebevoller und feinsinniger gewürdigt als er. Aber auch auf kleine Symptome wußte er zu achten; die kulturhistorische Bedeutung der Witzblätter und der „ernsthaften Witze“ hat gerade er als der erste betont. Und wieder die Gesamtphysiognomie jener Tage ist wohl von keinem Zeitgenossen so hell beleuchtet worden wie von Kürnberger in dem meisterhaften Artikel über Wilhelm Jordan. Dies Talent, die hervortretenden Züge der Zeit zu erfassen, hob auch seine politischen Feuilletons weit über den Durchschnitt. Seine „Siegelringe“ (1874) können sich ruhig neben Gustav Freytags „Politischen Aufsätzen“ sehen lassen, ja an verhaltener Kraft, an ingrimmiger gesammelter Schlagfertigkeit übertreffen sie sie. Auf dem Boden der Politik hatte der glühende deutsche Patriot, der leidenschaftliche Liberale nur zu viel Grund zu Skepsis und Erbitterung. Auch hatte er den Glauben an die allein seligmachende Demokratie früh eingebüßt. Sein Roman „Der Amerikamüde“ (1856) ist wieder wesentlich kritischer Natur: das Idealbild amerikanischen Lebens, das zur Zeit der „Europamüden“ so gern gezeichnet wurde, wird auf Grund eingehender Studien revidiert; und obwohl Kürnberger selbst nie jenseits des Meeres war, ist ihm ein Gesamtbild von großer Anschaulichkeit gelungen, wenngleich der Yankee mit zu schroffer Härte gezeichnet und der deutsche Idealist — der erst nachträglich Züge von Lenau erhielt — konventionell geblieben ist. Künstlerisch bedeutender als dies immerhin interessante und kulturhistorisch bedeutsame Buch sind Kürnbergers Novellen. Hier tritt das romantische Element in ihm stärker und zwar in sehr liebenswürdiger Form hervor, nicht nur in der Lebensanschauung, sondern auch in der Neigung zu kunsttheoretischen Gesprächen; doch ist der Ton, in dem Landolin (in der reizenden Erzählung „Heimlicher Reichtum“) über Heyses Arrabiata, Hamerlings Ahasver, Halms berühmte Verse „Zwei Seelen und ein Gedanke“ spricht, ganz anders der Persönlichkeit angepaßt als die litterarischen Kritiken etwa in Tiecks Novellen.

Kürnberger ward der Stammvater der ruhmreichen Wiener Kritik, deren litterarische Bedeutung groß, deren künstlerische Bedeutung kaum geringer ist. Fast gleichaltrig zwar sind der be-

rühmte Musikkritiker Eduard Hanslick (geb. 1825) aus Prag, ein amüsanter Plauderer, allerdings voller Subjektivität, und gegen die „Zukunftsmusik" wie seine Kollegen Kürnberger und Spitzer bis zur Verblendung verbittert, Rudolf Valdek (eigentlich Rudolf Wagner 1822—1894), wohl der selbständigste und vielseitigste unter ihnen, ein Meister des Feilens und ein großer Leser, Übersetzer und Charakteristiker, Friedrich Uhl (geb. 1825) aus Teschen in Schlesien. Dann folgen Ludwig Speidel (geb. 1830) aus Ulm, der sich in Wien so ganz heimisch gemacht und dem litterarischen Teil der „Neuen Freien Presse" den Stempel seiner feinen impressionistischen Kunstkennerschaft aufgeprägt hat; Daniel Spitzer (1835—1893) aus Wien, der in seinen berühmten „Wiener Spaziergängen" (seit 1865) einen etwas angestrengten, oft freilich mit Erfolg angestrengten Witz, eine vielseitige Belesenheit und eine heimliche lyrische Ader zu kunstvollen Mosaiken zusammenfügte, in seinen satirischen Novellen aber („Das Herrenrecht" 1877, „Verliebte Wagnerianer" 1878) die altösterreichische Lascivität ohne die altösterreichische Grazie erneute; Hugo Wittmann (geb. 1839, Speidels specieller Landsmann), und nicht wenige Jüngere, von denen wenigstens der als Kritiker, Dramaturg und Dichter (Gesammelte Gedichte 1891) gleich selbständige, geistreiche Alfred v. Berger (geb. 1853) hier genannt sei. Eins mindestens teilen sie alle: die Sorgfalt der Form, die ein Kunstwerk genügend respektiert, um ihm künstlerische Behandlung angedeihen zu lassen. Auch ein gewisser Grundbau von ästhetisch-moralischen Anschauungen ist ihnen allen — selbst dem scheinbar ganz ungebundenen Spitzer — gemein; erst die neue Schule Wiener Kritiker, die der geistreich-sprunghafte Hermann Bahr (geb. 1863) aus Linz eröffnete, hat sich unbedingt zum Prinzip des Subjektivismus und Impressionismus bekannt.

Wie Kürnberger, Spitzer, Thaler, Kalbeck, Berger, Bahr in Wien, haben nach löblicher Sitte andere Kritiker sich auch im Produzieren geübt. Die unvergleichliche Gesamtleistung der neueren französischen Litterarkritik ist nicht zum wenigsten dadurch ermöglicht worden, daß die Ste. Beuve, Anatole France, Lemaitre, Bourget ihre kritische Arbeit mit erzählender abwechseln ließen. Karl Frenzel (geb. 1827) aus Berlin, der in mancher Hinsicht an die ältere Art französischer Kritik, an Laharpe und Nisard, erinnert, trifft hierin mit den neueren zusammen; und er selbst sieht wohl die umfangreiche Bibliothek von Romanen und Novellen, die er ge-

schaffen hat, als seine Hauptleistung an. Der Schüler Gutzkows und des zu dem Kreis Stirners gehörigen Religionsforschers Friedrich Köppen hat die Einflüsse nie verleugnet, die er aus dem unzufrieden-aufklärerischen Berlin seiner Jugendzeit empfing. In den politischen Aufsätzen („Deutsche Kämpfe" 1874) mag die Energie des unabhängigen freisinnigen Mannes erfreuen, der gegen die religiöse und die atheistische Orthodoxie, gegen öden Materialismus und romantische Mystik gleich gefeit ist; aber formell sind auch sie mit Gustav Freytags oder Kürnbergers Artikeln nicht gleichzustellen — und von Lessing hätte man nun gar nicht reden sollen. Das hat freilich der Autor selbst provoziert, indem er Theaterkritiken als „Berliner Dramaturgie" (1877) sammelte. Über ein Menschenalter lang (seit 1861) war Frenzel „die Kritik" Berlins. Die „Nationalzeitung", das Organ des wohlhabenden Liberalismus, später auch die „Deutsche Rundschau", die Revue der Bildungsaristokratie, hörten auf seine Aussprüche wie auf Orakel. Er hätte viel Gutes leisten können. Er hat es nicht. Die verdrießliche Gescheitheit, das mißvergnügte Besserwissen und Ambestenwissen des Berlin von 1830—1840 sind immer seine „note personnelle" geblieben. Nie hat er vor einer Größe einen stillen Schauer, nie über eine Niedrigkeit gerechten Zorn empfunden. Weder mitzuhassen noch mitzulieben war er da — nur zu korrigieren ward er geschaffen. Objektiv ist er deshalb doch nicht, denn die Strenge seiner doktrinären Prinzipien ersetzt vollauf jede persönliche Heftigkeit des Empfindens. „Es fehlt ihm an Phantasie, an Eindrucksfähigkeit, an Leidenschaft" — so urteilt er über seinen Vorgänger Rötscher und charakterisiert sich selbst. So hat er Jahrzehnte lang für Putlitz und Benedix, für Paul Lindau und Hugo Lubliner gekämpft gegen Anzengruber, gegen Ibsen, gegen Hauptmann. Ehrenhaft blieb er bei seiner Meinung, auch wo andere vor dem wachsenden Beifall kapitulierten. Frenzel ist der bürgerliche Ehrenmann, der auch die Kritik als rechtschaffenes Handwerk treibt; Kürnberger hatte als Mensch bedenklich romantische Seiten — aber er war Künstler und fühlte als Künstler.

Von Frenzel ging auch eine Schule aus. Erfreulich war sie gerade nicht. Lange nicht der Schlimmste war der, den man sich allmählich gewöhnt hat als Prügelknaben für die ganze Zeit und Richtung zu benutzen: Paul Lindau (geboren 1839) aus Magdeburg. Von dem Pfarrhaus, in dem er geboren ist, merkt man

dem frivol-gemütlichen „Gamin" freilich nichts an, desto mehr von dem fünfjährigen Pariser Aufenthalt, den er seinen litterarischen und philosophischen Universitätsstudien folgen ließ. Als er nach längerer Redaktionsthätigkeit in Düsseldorf, Elberfeld, Leipzig nach Berlin (1871) übersiedelte, das nun mit einemmal auch die litterarische Hauptstadt des Reiches werden sollte, da hatte der vielgewandte Begründer der „Gegenwart" (seit 1872) und der besten Konkurrentin der „Deutschen Rundschau": „Nord und Süd" (1878) doch in seine neue Glanzzeit mehr einzubringen, als bloß eine rasche Feder und eine ungenierte Frivolität. Er hatte an der Pariser Kritik neben manchen „Mätzchen" auch ihr Interesse für konkrete Dinge studiert, und seine „Dramaturgischen Blätter" (1875) und „Gesammelten Aufsätze" (1875) haben gerade dadurch eine dauernde Bedeutung gewonnen. Die Späße, mit denen der Lieblingsjournalist von Berlin Richard Wagner oder eine beliebige Eintagsfliege, das Wichtigste und das Unbedeutendste umtanzte, sind längst vergessen; die gescheiten Studien über Victor Hugos Wortgebrauch und Daniel Spitzers Witztechnik aber, oder die ausgezeichneten Kritiken über Auerbachs „Waldfried" und Heyses „Kinder der Welt" können einer empirischen Poetik mehr brauchbare Materialien liefern als ein ganzer Haufen spekulativ ästhetischer Wälzer. — Gefährlich wirkte Lindau dagegen als Dichter. Die oberflächliche Mache seiner Schauspiele und Lustspiele („Maria und Magdalena" 1872, „Ein Erfolg" 1873, „Gräfin Lea" 1881, „Der Andere" 1893), die flache Geschicklichkeit seiner meist durch irgend einen aktuellen Bezug gewürzten Romane und Novellen („Herr und Frau Bewer" 1882, „Der Zug nach dem Westen" 1886, „Arme Mädchen" 1887, „Spitzen" 1888) mundeten der jedem ernsteren Kunstgenuß entfremdeten und einer festen Tradition entbehrenden Genußwelt der jüngsten Großstadt nur zu gut. Seine Erfolge machten es möglich, daß als Kritiker und als Theaterdichter ihn Oskar Blumenthal (geb. 1852) aus Berlin beerben konnte — Raabes Pinnemann in Person, der grinsende, witzelnde Verächter jedes sittlichen Ernstes, der mit den Clownsprüngen seines, koste es was es wolle, witzigen Dialogs, mit der Hohlheit seiner Motive und der Roheit seiner Charakterzeichnung die deutsche Bühne unter Kotzebue herabdrückte. Wo er nur um des Witzes willen Verse machte oder zugespitzte Einfälle anschüttete („Allerhand Ungezogenheiten" 1874, „Vom Hundertsten ins Tausendste" 1876), konnte er ergötzlich sein;

wo er diesen etwas eleganteren Saphiriaden den Schein eines kritischen oder dramatischen Zusammenhangs geben will, wirkt er widerlicher als Saphir selbst, der sich doch wenigstens in engere Kreise einschloß. — Ungleich ernster als Kritiker wie als Autor, durch seinen sittlichen Ernst auch Lindau überragend und dabei feinfühliger als der hartknochige Frenzel, hat Fritz Mauthner (geboren 1849) aus Horzitz bei Königgrätz es durch einen großen Treffer zur Berühmtheit gebracht: durch die parodistischen Studien „Nach berühmten Mustern“ (1878, 1880), die in meisterhaften Karikaturen die Schwächen Auerbachs, Freytags, Scheffels, du Bois-Reymonds oder die Schwäche Hamerlings ans Licht stellen und sich fast zu einer kleinen ironischen Litteraturgeschichte der Hauptberühmtheiten jener Tage zusammenfinden. Wie sie an Bret Hartes „Condensed Novels“ (1872) ein Vorbild besaßen, haben sie wieder auf französische Nachahmungen z. B. bei Lemaître gewirkt. Auch seine Erzählungen haben ihre Stärke in der Ironie: wie der „Arme Franischko“ (1879) sich im Gefängnis in einem verzauberten Schloß wähnt, wie „Xanthippe“ (1884) gegen Sokrates recht behält, das wird mit feiner Satire durchgeführt. In dem Versuch, den „Berliner Roman“ zu schaffen („Quartett“ 1886, „Die Fanfare“ 1888, „Der Villenhof“ 1890) ist er, wie Lindau, gescheitert, während die patriotische Erzählung aus „halbasiatischem“ Gebiet („Der letzte Deutsche von Blatna“ 1887) nicht nur um ihrer Tendenz willen zu loben ist. Seine Kritiken aber („Von Keller zu Zola“ 1887) sind immer an beachtenswerten Einzelheiten reich; eine einheitliche Gesamtauffassung bleibt diesem hyperkritischen Geist versagt, so ernst er auch in philosophischen Studien, in Gleichnisreden („Aus dem Märchenbuch der Wahrheit“ 1896) danach ringt.

Außerhalb der beiden litterarischen oder mindestens kritischen Mittelpunkte Wien und Berlin ward vorzugsweise die ältere, an ererbten ästhetischen Prinzipien festhaltende Kunstkritik gepflegt; so von Heinrich Bulthaupt (geb. 1849) in Bremen, der sich insbesondere dem Naturalismus heftig entgegenstellte und in seiner vielbenutzten „Dramaturgie der Klassiker“ (1881 f.) dem Empirismus von Freytags „Technik des Dramas“ wieder theoretische Gesichtspunkte beimischte; auch er hat sich als Dichter und zwar auf allen Gebieten versucht. Andere Kunstrichter verbanden die kritische mit der litterarhistorischen Thätigkeit; so in Berlin Erich Schmidt (geb.

1853), in Wien Jakob Minor (geb. 1855); so Otto Harnack (geb. 1857) in Darmstadt, Anton E. Schönbach (geb. 1848: „Über Lesen und Bildung" 1887) in Graz, und manche andere.

Fast allgemein finden wir hier das Bestreben verbreitet, die Kritik selbst künstlerisch zu gestalten. Immer blieb doch aber die Recension dabei noch im Dienst des Tages; mochte auch eine spätere Sammlung ihrer mehrere zu dauernder Bedeutung heben — die einzelne trug doch stets etwas von den Eigenheiten ihres Ursprungs an sich. Wollte man aber den kritischen Aufsatz von vornherein zu dauernder litterarischer Geltung erheben, so war dafür bei andern Nationen längst eine Form geschaffen, die nur für uns noch zu erobern war. Es war der Essay. Indem der Autor selbst erst den Versuch zu machen scheint, über irgend ein interessantes Thema ins klare zu kommen, führt er zwanglos den Leser von einer Seite des Gegenstands zur andern, bis er ihn ihm möglichst vollständig gezeigt hat. Es ist viel mehr noch diese Vielseitigkeit oder Allseitigkeit der Betrachtung, als die freiere, leichtere Form, was den Essay kennzeichnet; denn letztere wird nur durch jene berechtigt. Eine Betrachtung, die in populärer Form einen einzelnen Gesichtspunkt durchführt, ist noch kein Essay; ein gründlich gelehrter Aufsatz, der nur in der Anordnung der Gesichtspunkte eine gewisse Freiheit und in ihrer Sammlung eine gewisse Vollständigkeit aufweist, kann es wohl sein. — Die Gattung stammt von den Griechen; Plutarch ist ihr erster Klassiker. Dann hat der unvergleichliche Montaigne (1553—1592) sie neu belebt; mehr aber als seine französischen Nachfolger haben die englischen Essayisten auf die Väter des deutschen Essays gewirkt. Von Macaulay (1800—1859) lernte vor allem auch der Mann, der in diesem Geburtsjahrzehnt des echten deutschen Essays als erster Meister auftrat, spät genug in seiner Bedeutung gewürdigt: Otto Gildemeister (geboren 1823) aus Bremen, der vortreffliche Übersetzer Byrons, Ariosts, Dantes, dessen „Essays" (1896) eine wahre Schatzkammer feingeschliffener, gedankenreicher, nie an der Oberfläche haftender und nie bis zur Atemnot untertauchender Aufsätze sind.

Früh ward dagegen Herman Grimm (geb. 1828 in Kassel) berühmt, Wilhelm Grimms Sohn, Achim v. Arnims und der Bettina Schwiegersohn. Er ist der geborene Essayist, und auch seine feinsinnigen, zart abgetönten Novellen (zuerst 1856) haben etwas von dem reizvollen Umherirren dieser Gattung, die sich nicht gern

mit drückenden Notwendigkeiten beschwert, und in der selbst das Tragische gern durch den leichten Schein einer gewissen Willkür in das Bereich des ästhetischen Spiels, der freien Übung geistiger Kräfte gerückt wird. Sein großer Roman „Unüberwindliche Mächte" (1867) giebt geistreiche Bilder aus dem Leben der Aristokratie und der amerikanischen Neukultur, führt interessante Charaktere in interessante Situationen, in das Haus des gefeierten, Herman Grimm besonders werten Populärphilosophen und Essayisten Emerson (1803—1882), auf die Schlachtfelder von 1866 — und hinterläßt schließlich doch den Eindruck einer modernen Erneuerung des mittelalterlichen Ritterromans. „Sie schlagen sich, genießen das Dasein planlos, sind schön und stark und suchen Abenteuer." Die großen biographischen Werke, das Leben Michelangelos (zuerst 1860) und Raphaels (1872) und vor allem die Vorlesungen über Goethe (zuerst 1876) sind in der Kunst des Einfühlens und Nachfühlens, in der objektiven Reproduktion historischer Momente, in der Verlängerung unsterblichen Lebens auf die Gegenwart den Werken Justis und Hayms schwerlich gleichzustellen; aber sie überragen sie an ästhetischem Reiz. Gerade das Essayartige in ihnen wirkt so unvergleichlich, so lebensvoll: überall fühlt man eine geistreiche Persönlichkeit, die im Vollbesitz ihrer Kräfte, großer Belesenheit virtuoser Gabe des Einfalls, fesselnder Diktion die Dinge umschreitet; überall reizt er zum Widerspruch, aber vor allem deshalb, weil man so gern seine Antwort hören möchte. Ganz und gar ein Erbe der Romantik, ist er voll von dem Glauben an die Souveränetät des Genies; der Historiker ist ihm auch nur ein Märchenerzähler, und der Märchenerzähler wird ihm zum Historiker. Denn wahrhafte Existenz hat für ihn eigentlich nur der Geist, der die Dinge beschaut — sie selbst sind zufällige Anlässe für ihn, sich zu äußern. So kam er allmählich in einen förmlichen Haß gegen alle „Methode" hinein, freute sich paradoxer Zusammenstellungen mehr, weil sie seine Verachtung der „sogenannten Geschichtschreibung" zeigten, als weil es besonders passend gewesen wäre, wenn man Goethe mit Cicero vergleicht oder Johanna Ambrosius in einem Atem mit Homer nennt; und mit einem gewissen Trotz ergab er sich zuletzt („Homer" 1890, 1895) einer seltsamen Inspirationsphilologie, die den einen unteilbaren Dichter bald anerkennt und bald auch nicht.

Wenn nun aber diese Natur, der es Bedürfnis ist, unaufhörlich die Versatilität des Geistes zu erproben, irgend welches dank-

bare Einzelproblem ergriff und in klassischer Form, wenn auch zuweilen nicht ohne einige Affektation des Stils, seine „Essays" (zuerst 1859) schuf, dann gelangen allerdings monologische Plauderstündchen von unvergleichlichem Reiz. Ein feiner Liebhaber schreitet in seiner Galerie umher, erzählt uns ebenso gern, auf welchen Fahrten er dies oder jenes Bild erlangte, wie er von dem Bilde selbst spricht, giebt sich ungezwungen nicht nur in der momentanen Stimmung, sondern auch in deren plötzlichem Wechsel, und behält bei aller vornehmen Gastfreundschaft das Gefühl, daß er dem Leser eine Gefälligkeit erweise und eigentlich ihm noch viel mehr und Besseres zu zeigen habe. Er ist immer kritisch aufgelegt, und wenn er sich dem Kultus seiner Heroen, der großen Renaissancekünstler, Goethes, Jacob Grimms, Emersons weiht, fast am meisten; aber es ist die überlegene Kritik, die der Feinschmecker an dem gewöhnlichen Esser ausübt — mehr ein Mittel, sich des eigenen Genusses zu versichern, als eine erzieherische oder gar feindselige Übung. Die Paradoxie ist hier so nötig, wie nach den Theodiceen die Sünde: damit der Geist sich frei bewegen kann, muß er auch über das hinausgehen dürfen, was er verantworten kann, Treitschke einen ganz unpersönlichen Stil zuschreiben oder Schiller einmal bloß als schlauen Schwaben auffassen.

Doch zumeist und namentlich in den früheren Jahren hält sich der wissenschaftliche Spieltrieb Grimms in engeren Grenzen und beschränkt sich auf eine stark subjektive Umdeutung und Umdichtung großer Männer und Momente im Sinne ihres eigenen Ideals. Sein Standpunkt ist der, den er einmal Goethe zuschreibt: ihm komme es darauf an, einen Gedanken aus Aristoteles herauszulesen, der für ihn, den Leser, fruchtbar sei. Er will gar nicht genau wissen, was Aristoteles eigentlich meinte. „Das Wirkliche berühren wir nur mit Schauder. Wo es uns gelänge, eine That bis auf die kleinsten Fasern zu ergründen und anatomisch darzulegen, da würden wir doch nur ein leichenstarres, erheucheltes Leben, ein Gespenst hinstellen, das keine Frage beantwortet. Ein Porträt aber aus der Hand eines großen Künstlers, der das Ewige vom Alltäglichen scheidet, den Menschen neu bildet, nicht wie er war, sondern wie er ihn erblickte, das redet zu uns, und seine Lippen verschweigen nur das, was ein Geheimnis bleiben muß." Jacob Grimm mag sich über den Satz, daß wir alles Wirkliche nur mit Schauder berühren, bekreuzigt haben, denn ihm war alles Lebendige heilig;

auch wir empfinden darin eine gewisse Hysterie, eine krankhafte ästhetische Nervosität. Aber damals war gegenüber den rohen Triumphen eines geistlosen Materialismus, der den Geist leugnete, weil er ihn nicht kannte, ein trotziges Bestehen auf dem Recht der Kunst heilsam. Heilsam war es, den übermütigen Geschichtsforschern zuzurufen: „Jedes historische Werk ist die einseitige Ansicht eines beschränkten Menschen." Heilsam war es, in Goethes Sinne die Wahrheit der historischen Legenden und Lügen zu betonen. All das hatte wirklich die Wahrheit, die Notwendigkeit des historischen Moments. Und darüber hinaus wirkte der stete Hinweis auf Goethe, von dem jene Zeit lieber nichts wissen wollte, der ihr mindestens in der übrigens wohlwollenden und verdienstlichen, aber doch immerhin verkleinernden Wiedergabe durch den Engländer Lewes (1855, deutsch von Freese 1857) genügte. Neben Heyse und Spielhagen, Karl Hillebrand und Rudolf Hildebrand hat Herman Grimm am meisten dafür gethan, Goethe wieder „in den Dienst unserer Zeit" zu stellen; Wilhelm Scherer und die neuere Goethephilologie, die viel verleumdete treue Dienerin der deutschen Nation, hätten ohne diesen Propheten ihre tapfere Arbeit, Namen in Anschauung, Tradition in lebendige Kenntnis umzuwandeln, vielleicht noch kaum gewagt, sicher aber nicht mit solchem Erfolg unternommen.

Fast genau gleichaltrig stehen neben diesem Virtuosen der Subjektivität zwei andere Essayisten: Karl Hillebrand, der objektivste unter unseren Meistern dieser Gattung, und Friedrich Spielhagen, der seine leidenschaftliche Subjektivität in Objektivität umzuformen sich immer vergeblich bemüht. Was dagegen von den kürzeren Monographien der Historiker (besonders Treitschkes „Historische und politische Aufsätze", zuerst 1865, Bd. IV 1897; ferner von Theodor v. Bernhardi, Heinrich v. Sybel, Baumgarten, Delbrück u. a.) und Litterarhistoriker (besonders Scherers „Vorträge und Aufsätze" 1874; ferner von Victor Hehn, Rudolf Hildebrand, Michael Bernays, Erich Schmidt u. a.) „Essay" genannt zu werden pflegt, das gehört vielmehr jener Gattung der (mehr oder minder) volkstümlichen wissenschaftlichen Darstellung an, deren Hauptvertreter wie Helmholtz, du Bois-Reymond, Rümelin, Zeller wir schon aufzählten: die schwankende Grenzlinie zwischen Plaudern und Dozieren, zwischen „Causerie" und Vortrag verschwindet hier fast stets, und wir haben es mit methodisch ange-

legten, nicht mit nach künstlerischen Gesichtspunkten geordneten Arbeiten zu thun. Anderseits fallen etwa Freytags und Bambergers geistreiche kleine Aufsätze oder Kürnbergers und Frenzels, Lindaus und Mauthners Artikel fast durchweg dem eigentlichen Feuilleton zu, wie die Franzosen und ihr Schüler Börne es begründet haben. Einzelne Stücke aus all diesen, großenteils sehr wertvollen Sammlungen können „Essay" heißen; aber ihre Autoren sind nicht Essayisten von Beruf wie Gildemeister, Herman Grimm, Hillebrand. Karl Hillebrand selbst bezeichnete zwar später (1876) den Essay als die „eigenste litterarische Form unserer Zeit", aber er hob auch hervor, wie schwer die eigentlichen Grenzen der Gattung einzuhalten seien; und gar am Ende unseres Zeitraumes (1860) klagte Gildemeister, daß der deutsche Schriftsteller zu ausschließlich an sein Thema, zu wenig an Publikum und Kritik denke, um Macaulays reine Kunstform zu erreichen. Ich glaube, wir müssen es wohl bei unserer engen Begrenzung der Zahl deutscher Essayisten bewenden lassen.

Karl Hillebrand (1829—1884) ist neben Rudolf Lindau das größte Sprachtalent unter unsern neueren Prosaikern. Der Sohn eines Gießener Litterarhistorikers, ward er wegen seiner Teilnahme am badischen Aufstand eingekerkert, aber durch seine Schwester Marie, später die originellste Pädagogin und Schulvorsteherin Deutschlands, befreit. Er floh nach Frankreich und ward (1863) Professor der fremden Litteraturen an der kleinen Provinzialuniversität Douai. Dort blieb er, als eifriger Mitarbeiter an der „Revue des deux mondes" in französischer Sprache, als Korrespondent englischer Zeitungen in deren Sprache vortreffliche Aufsätze schreibend, bis der Krieg ausbrach. Er bekannte sich unverzüglich zu seinem Vaterlande, gab seine Entlassung und lebte seitdem in Florenz als Mittelpunkt jener glänzenden deutschen Kolonie, der der Bildhauer Adolf Hildebrand, der Maler Böcklin, die Dichterin Isolde Kurz angehörten. Seine deutsche Schriftstellerei begann er eigentlich erst damals, ein Vierziger, ganz in die Geheimnisse der Essaytechnik eingeweiht, als Kritiker hervorragend (er war der erste, der Lagarde und Nietzsche in ihrer Bedeutung gewürdigt hat), als Leser ganz unvergleichlich. Er ist der ideale Repräsentant des feinsten Kunstgenusses; was Conrad Fiedler (1841—1895) in seinen „Schriften über Kunst" (herausgegeben 1896) lehrte, hat er gelebt: den verständnisvollsten Genuß, die freie und doch selbständig sich be-

schränkende Hingabe, die Ergänzung des Künstlers durch den Kunstfreund, des Kunstwerks durch den Genuß der Betrachtung. Man erschrickt förmlich, wenn man liest, was er einem jungen Freund als selbstverständliche Basis humanistischer Belesenheit alles auferlegt; und doch meint er, auf das Gelesenhaben komme es nicht an, das ergebe nur Halbbildung — auf „das Befreundetwerden, das Eindringen, Liebgewinnen eines Schriftstellers" komme es an. Man solle nur jede Woche einen Band lesen, aber sorgfältig — und nur gute Bücher. „Nun bitte ich Sie, giebt's denn viel mehr als fünfzig gute Bücher in der Welt? (ich nehme immer wissenschaftliche, historische, biographische u. s. w. aus)." Er freilich hatte alles Gute gelesen; neben Jakob Burckhardt und Michael Bernays war er wohl der einzige, der alles wirklich kannte, was zur Weltlitteratur gehörte, nicht nur das Älteste, auch das Neueste. Dabei war Hillebrand keineswegs ein Indifferentist, dem es etwa nur auf die Berühmtheit angekommen wäre. Er hatte einen sehr bestimmten Geschmack, stellte den alten Roman der Fielding und Goldsmith turmhoch über den neuen der Elliot und Zola, und Shakespeare über Goethe; obwohl er auch diesen noch sehr verehrte und behauptete: „Ein Goethe, ein Bismarck wurden nicht nur den größten Teil ihres Lebens über von ihrer Nation angefeindet, weil sie ihr ihrer ganzen Natur nach antipathisch waren; sie stehen auch in der Geschichte nicht wie Ergebnisse da, sondern wie Proteste, wie Reaktionen gegen die von der Nation eingeschlagene Richtung." Wie Herman Grimm vertritt er also den Heroenkultus bis zum Leugnen der historischen Vorbedingungen seiner Helden; und den Protest gegen die Übertreibungen des historischen Sinnes, der zuletzt alles verzeihen wollte, damit man glaube, er habe alles verstanden — diesen Protest, den Nietzsche so kräftig aufnahm, hat er in den köstlichen „Zwölf Briefen eines ästhetischen Ketzers" (1873) zuerst in weitere Kreise getragen.

Der Essay hat eigentlich immer eine antihistorische, weil antimethodische Tendenz; so hat auch Hillebrand eine Vorliebe für die „Unzünftigen", für Rahel und Fürst Pückler und die Gräfin Hahn, für Schopenhauer und Lagarde und Nietzsche, für alles, was aus patriotischem und humanem Temperament heraus sich über die bisherigen Grenzen herausetzt. Aber — sie müssen Talent haben. Der bloße Dilettant fällt bei ihm arg ab, stärker noch der Doktrinär, der Theorien statt der künstlerischen Gaben,

Rubriken statt der Anschauung, ein Gemisch von Kunst und Wissenschaft statt beider giebt. Hillebrand, der außer seinen meisterhaften Essays („Zeiten, Völker und Menschen“, seit 1874) auch eine streng wissenschaftliche „Geschichte Frankreichs von der Thronbesteigung Ludwig Philipps“ (1877—1879) geschrieben hat, hielt immer daran fest, die Geschichtschreibung sei Kunst, nicht Wissenschaft: so fundamental erschien ihm die Bedeutung der Darstellungsform. Dennoch hätte er sich zu Herman Grimms Auffassung, alle Wissenschaft sei nichtig neben der Kunst, alle Forschung neben der genialen Inspiration, schwerlich bekannt: dazu war der gut rationalistisch angehauchte Schüler der Engländer und Franzosen zu nüchtern.

Unsere großen Essayisten haben bei entschiedener Parteinahme in allen wichtigen Tagesfragen der eigentlichen Agitation immer ferner gestanden. Die neue Agitationslitteratur bereitete sich erst vor. Der größte Agitator Deutschlands, Ferdinand Lassalle (1825—1864), und sein beredter national-konservativer Gegenpart Paul de Lagarde (1827—1891: „Deutsche Schriften“ 1886) lebten noch in wissenschaftlichen Studien. Aber wie sehr das Bedürfnis nach neuer agitatorischer Gesellschaftskritik, nach einem Anknüpfen an die Fäden des Jungen Deutschland und der Revolutionäre sich regte, dafür zeugt eine merkwürdige, noch kaum genügend gewürdigte Thatsache. Ein Litterat von mäßiger Begabung, der vom Theologen Bildhauer und vom Bildhauer Dramatiker geworden war, Emil Brachvogel (1824—1878) aus Breslau, errang plötzlich mit seinem Trauerspiel „Narciß“ (1857, aufgeführt zuerst Frühjahr 1856) einen phänomenalen Erfolg, wie er etwa bis zu Sudermanns „Ehre“ nicht wieder erlebt wurde. Die dramatische und poetische Wertlosigkeit des Effektstücks haben auch mildere Kenner als Otto Ludwig vernichtend aufgewiesen. Unter den historischen Dramen der Zeit gab es, wenn wir selbst von den „Makkabäern“ und der „Agnes Bernauerin“ absehen, Dichtungen genug, die dem Publikum interessantere Scenen, den Schauspielern bessere Rollen gaben. Woher dieser durchschlagende, noch heute nach vierzig Jahren und lange nach dem Tode des berühmten „Narciß“ Dessoir nicht ganz verklungene Erfolg? Er lag ganz in der Figur des Helden. Aus jenem „Neffen Rameaus“, der in Diderots, von Goethe auf Schillers Vorschlag übersetztem Dialog die Führung hat, aus diesem „Repräsentanten aller Schmeichler und Abhänglinge“ machte Brachvogel

einen ganz anderen Typus, aber wieder einen „ein ganzes Geschlecht darstellenden Menschen". Mochte Narciß Rameau noch so unwahr gezeichnet sein, mochte er die Pagode noch so theatralisch herabstoßen und die Pompadour mit noch so hohler Rhetorik verdammen — das Publikum erkannte in ihm seine Generation leibhaftig. Das war die noch ohnmächtige, aber zur Agitation sich entwickelnde Kritik, die mit Musik und Litteratur anfängt und mit dem Staat noch lange nicht endet; das war die Enttäuschung einer Zeit, die über verlorenen Idealen sich selbst verloren hat; das war die Wut der Schwachen und Wehrlosen gegen all die Pagoden auf hohen Postamenten. Als wäre er ein Nathan, ein Posa, so ward Narciß beklatscht; man erlebte den Übergang von dem kritischen Räsonnement zur That auf der Bühne mit. So ward ein schlechtes Drama ein bedeutsames Symptom, ein Vorbote für die Thätigkeit der Dühring, der Haeckel, der Treitschke, der mächtigen Agitatoren, die auf die Kritiker, die Satiriker, die Betrachter und Essayisten folgten.

Ohne die Strömung, die sich in dem Erfolg des „Narciß" mit so überraschender und nachhaltiger Stärke offenbarte, ist der Mann nicht zu verstehen, der den Übergang von unserem Jahrzehnt in das folgende verkörpert, der agitatorische Essayist, der agitatorische Romanschriftsteller, der Agitator in hundert Verkleidungen: Friedrich Spielhagen.

Friedrich Spielhagen (geb. 24. Februar 1829) ist ein Magdeburger, ein Landsmann Karl Immermanns, der ein Erzähler und ein Pädagog, ein Charakter von fester Selbständigkeit und ein Doktrinär war wie er. Wie Fontane ist er aber am Strande der Ostsee, in Stralsund herangewachsen, und Meer und Küste bilden für ihn immer den liebsten Boden der Erzählung. Er hat in Berlin und Bonn studiert, zuerst, wie alle Welt, die Rechte, später, wie so viele, Litteratur und verwandte Disciplinen. Er war offenbar ein eifriger Student, und Citate sind ihm für die späteren Romane mehr als gut war hängen geblieben, daneben aber blieb ihm auch eine gründliche Kenntnis der klassischen deutschen Ästhetik treu. Vor allem haben Wilhelm v. Humboldts „Ästhetische Versuche", die der Student in Bonn antiquarisch kaufte, einen bestimmenden Einfluß geübt; daneben besonders die theoretischen Schriften Friedrich Schlegels. In Leipzig (seit 1854) bereitete sich dann der junge Lehrer auf seinen Schriftstellerberuf vor, den er mit „Clara Vere" (1857) und „Auf der Düne" (1858) erfolg-

reich betrat, um mit den „Problematischen Naturen“ (1860) auf einen Schlag eine herrschende Stellung zu erobern. In rastloser Produktion hat er sie zu behaupten, durch kritische und theoretische Arbeiten zu stützen gesucht; dennoch wird man zugeben müssen, daß „Quisisana“ (1880) sein letzter großer Erfolg war, an den sich besonders seit dem bös betitelten Roman „Was will das werden?“ (1886) ein starker Niedergang der öffentlichen Bewunderung Spielhagens anschloß. Gegenwärtig ist er als typischer Repräsentant einer bestimmten, nach dem Urteil der Meisten überwundenen Epoche ebenso maßlosen Angriffen unterworfen, wie er einst übermäßig gefeiert wurde. Mehr als durch ein Sinken seiner Kraft ist der Umschwung durch die allgemeine Veränderung des Kunstgeschmacks seit zwanzig Jahren zu erklären.

Dieser Umschwung fand seinen ersten deutlichen Ausdruck durch das sechste Heft der „Kritischen Waffengänge“ von Heinrich und Julius Hart: „Friedrich Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart“ (1884). Gegen den berühmtesten Vertreter dieser Litteraturgattung in jener Zeit werden hier Angriffe von großer Schärfe erhoben, die darin gipfeln, sein Roman sei „durch Didaxis, Moral, Reflexion und Tendenz in jeder Weise zersetzt“; er gebe kein Weltbild, sondern nur ein künstlich durch Tendenzen und Reflexionen verbreitertes beschränktes Familienbild; und statt die Realität der Menschen und Dinge hinzustellen, zeuge er nur von einer „seichten, die Phantasie mehr durch Lektüre als durch Wirklichkeit nährenden Idealistik“. Die Worte sind scharf; sie sind scharf und im Werturteil überscharf aus der Notwehr des Kampfes heraus, den die neue Kunst gegen den letzten starken Repräsentanten des alten Romans zu führen hatte. Aber der Standpunkt, den die gestrengen Kritiker einnahmen, war meines Erachtens nicht nur subjektiv berechtigt; er wird im wesentlichen und unter Milderung der harten Ausdrücke auch von dem objektiveren Urteil späterer Kritiker geteilt werden müssen. Ja, Spielhagens Roman besitzt fast alle Kunstfehler des jungdeutschen, aus dem er hervorgegangen ist. Nicht nur der Erstling, die „Problematischen Naturen“, auch die späteren großen Werke, die bezeichnendsten vor allen, „In Reih und Glied“ (1866), „Hammer und Amboß“ (1869), „Sturmflut“ (1876), haben noch ganz die phantastische Romanhaftigkeit der Gutzkowschen Zeiterzählungen. Die socialen Klassen, durch grelle Typen repräsentiert, werden durch uneheliche Kinder mit geheimnis-

vollen Schicksalen in symbolische Beziehungen gebracht; ein geistreicher Held mit zerrissenem Herzen und ein Jesuit von unglaublicher Gewandtheit und Zielbewußtheit vertreten die politischen Parteien, Gespräche voll unmotivierter Zeitbeziehungen stellen sich alle Augenblicke ebenso gewaltsam ein, wie abenteuerliche Erlebnisse, Dolchstöße italienischer Banditen im Berliner Tiergarten oder effektvolle Begegnungen der Entferntesten. Spielhagens Roman ist, wie die Brüder Hart mit Recht betonen, so didaktisch und tendenziös wie nur irgend der Gutzkows oder Laubes; schon in den Titeln (wie „In Reih und Glied"), mehr noch in breiten Auseinandersetzungen der Hauptfiguren, in rhetorischen Explosionen (Festreden, Toasten, Leichenpredigten) drängt sich die Subjektivität des Autors übermächtig hervor, der theoretisch so leidenschaftlich für die epische Objektivität gefochten hat. Am stärksten aber zeigt sie sich in der Ungerechtigkeit der Charakterzeichnung. Spielhagen meint objektiv zu sein, weil er seinen Gestalten nicht ins Wort fällt; dafür läßt er seine liberalen Lieblinge ebenso glänzend reden, herrlich handeln, unwiderstehlich wirken, wie ihre junkerlichen oder geistlichen Widersacher in Sprache, Benehmen und Erfolg lächerlich dastehen. Nicht nur in den „Problematischen Naturen" sinken die Zerrbilder des Adels von der Insel Rügen unter das Niveau von Grillparzers Galomir herab und glauben, Adam und Eva seien Kammerdiener und Zofe im Paradies bei dem ersten Herrn von Cloten gewesen. Objektiv ist diese karikierende Charakterzeichnung sicherlich so wenig wie die, die Jeremias Gotthelf umgekehrt den liberalen „Schreibern" angedeihen läßt. Regelmäßig verliebt sich Spielhagen in seinen Helden und macht ihn unwiderstehlich, unvergleichlich; der geistreiche Denker muß nebenbei ein glänzender Reiter, der große Künstler ein meisterhafter Pistolenschütze sein; Schönheit, hohe Figur, wunderbare Augen und Beredsamkeit verstehen sich ohnedies von selbst. Ebenso regelmäßig gerät er gegen die Gegner seines Lieblings in einen blinden Haß und häuft alle üblen Qualitäten auf ihren Scheitel: der junkerliche Bösewicht muß auch noch feige, der jesuitische Intrigant noch habsüchtig sein. Diese starke Anteilnahme erstreckt sich auf die ganze Umgebung. Die große Stadt, als Heimat des liberalen Bürgertums, liebt Spielhagen; deshalb idealisiert er sie, läßt in dem altmodischen Berlin Friedrich Wilhelms IV. prunkvolle Karossen die „Parkstraße" herabrollen, während noch heut die eleganten Wagen in der Tiergartenstraße zu zählen

sind. Den Hof, als Mittelpunkt der konservativen Tendenzen, haßt er: deshalb flüchtet Friedrich Wilhelm IV. sich bei ihm zu einer alten Dame von zweifelhaftester Art, um nur einmal der Ode des Hofes zu entgehen — des Hofes, den damals die geistreichsten Männer belebten, Humboldt, Bunsen, Radowitz, Gerlach, Tieck!

Schon diese heftige Einseitigkeit seines Temperaments giebt den meisten größeren Erzählungen Spielhagens eine weitreichende Familienähnlichkeit; um so mehr, als wir den scharfen Richtern auch das zugeben müssen, daß dem gefeierten Erzähler zwei Haupteigenschaften, die gerade er von dem Epiker fordert, nur in sparsamer Dosis geschenkt wurden: Phantasie und Humor. Beengend wirkt weiter der Zwang einer strengen Kunsttheorie, die Spielhagen in mehreren Schriften voller Geist und Kenntnis (besonders „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans“ 1883, 1897) niedergelegt hat. Dieser Mann von ausgesprochenster Subjektivität hatte sich eine Theorie zurecht gemacht, die sein Temperament bändigen sollte; nun fragte er sich doch, ob die Objektivität recht habe. Er bejahte es immer wieder — und machte praktisch der Subjektivität immer größere Zugeständnisse. Der Ich-Roman sollte die äußerste Zurückhaltung des Autors ermöglichen; er ermöglichte die weitgehende Ausstattung des erzählenden Helden mit Meinungen und Eigenheiten des Autors. So ging es überall. Seine Theorie und seine Praxis verrieten jede für sich den ganzen Mann, die tapfere, geschlossene Persönlichkeit; aber untereinander standen sie im Kampfe. Und doch — sie fanden ihre Einheit in Spielhagens tiefster Seele. Agitator ist er vor allem. Agitator ist der Schriftsteller, der mit seinem Helden ficht und für ihn Reden hält und in seinem Dienst die Gegner herunterzieht; Agitator ist der Theoretiker, der beim Lesen durch den Dichter nicht in seiner lebhaften Anteilnahme gestört werden will. Agitator ist der Kritiker, der, gerechter und maßvoller als andere berühmte Schriftsteller, auch die Jungen zu verstehen sucht. Agitator, Kämpfer, schlachtlustiger Eroberer ist er überall. Deshalb ist ihm auch die Form des Essays so wert: ein volles Kunstwerk, meint er (mit Unrecht!), könne der Essay nicht sein; aber ein unschätzbares Kampfmittel war er oft genug und wird es wieder bei Spielhagen. Hier ist er ganz in seinem Element: wohlwollend und doch parteiisch, beredt, anteilsvoll, klar darstellend und lebendig schließend. Es wird nicht allzuviel seinen

kritischen Essays zu vergleichen sein, was persönlichen Charakter bei voller Wahrung der Kunstform angeht.

Und von hier aus finden wir auch am besten die Anerkennung seiner großen Verdienste. Der Kritiker, der Agitator Spielhagen steht höher als all seine Romane und Novellen. Ein tapferer, nie ermüdender Kämpfer, der nie von seiner Überzeugung abwich und keinem Zeitgeschmack schmeichelte; eine feste, ehrliche, männliche Natur; ein rücksichtsloser Bekenner — wir haben keinen Überfluß an solchen Persönlichkeiten, aber immer haben sie zu den Lieblingen der Nation gehört: Luther, Lessing, Uhland. Und dieser Mann hat nun in einer Periode voller Kleinlichkeit jederzeit heldenhaft die Forderung nach großer Kunst erhoben. Originelle Persönlichkeiten suchte er auf, wenn er als Übersetzer Poe dem glatten Longfellow vorzog, wenn er als Recensent Hauptmann würdigte und Augier verwarf; Erben des großen Epos ehrte er in Cervantes und Goethe und verachtete die süßliche Idylle oder Stifters Kleinmalerei. Daß Gutzkow (1850) mit den „Rittern vom Geist" den Roman in den Dienst der großen Tageskämpfe gestellt hatte, den Roman, der sich so lange in geographischen und historischen Fernen umhergetrieben hatte, das machte Spielhagen zu seinem treuen Schüler. Überwunden war nunmehr die kühle akademische Zeichnung; hineinfühlen sollte sich der Autor in das Leben der Zeit. Deshalb steht Spielhagen uns Jüngeren wieder näher als einer früheren Generation. Gerade der seelische Anteil scheidet die Gerhart Hauptmann, Schnitzler, Hirschfeld von dem anteilslosen Naturalismus der Holz und Schlaf, die alles mit dem Kopf machen wollen. Ihre Objektivität ist zwar auch aus Spielhagens Kunstlehre getränkt; doch höher steht uns die Subjektivität, die aus seiner Kunstübung mitgelernt hat. Ein Schüler Spielhagens wie Kretzer verbindet den Roman, der 1884 den stürmischen Bahnbrechern der neuen Richtung für abgethan galt, mit dem socialen Roman der jüngsten Entwickelung. Der Mensch, die Persönlichkeit in Spielhagen hat gesiegt. Seine Werke, was wir auch daran aussetzen mögen, sind uns lieb als Zeugnisse einer feurigen Seele, die nichts Höheres kannte als ihre Kunst und deren Banner hochhielt in einer Zeit voll kleiner eitler Virtuosen.

Die gewinnende Persönlichkeit ist es auch, der zwei Altersgenossen Spielhagens nicht zum wenigsten ihre Beliebtheit verdanken — Paul Heyse und Marie von Ebner-Eschenbach. Ihre Werke,

künstlerisch vollendeter als Spielhagens stürmische Agitationsromane, hätten in einer Zeit, die Gottfried Keller lange übersah und von Fontane erst spät Notiz nahm, allein nicht genügt, um sie so erfolgreich zu machen; aber die Liebenswürdigkeit, der Zauber der schönen Seele eroberten eine durch die Ansprüche, die Grämlichkeiten, die Eitelkeiten der Jungdeutschen und ihrer Nachfolger gereizte Generation.

Zwar Frau v. Ebner-Eschenbach hat selbst lange ringen müssen, ehe sie zu der gebührenden Anerkennung kam, die sich dann aber um so voller und rückhaltloser ergoß. Marie von Ebner-Eschenbach (geb. als Gräfin Dubsky zu Zdislawitz in Mähren 13. September 1830) sah ihre litterarischen Anfänge von zwei großen Zeitgenossen mit Urteilen begleitet, die keineswegs auf ihre späteren Erfolge hätten schließen lassen. Als die Gedichte der Siebzehnjährigen Grillparzer vorgelegt wurden, vermißte er zwar noch Reife, erkannte aber zutreffend „Gewalt des Ausdrucks, eine vielleicht auch nur zu tiefe Empfindung, Einsicht und scharfe Beurteilungsgabe in manchen der satirischen Gedichte", und sah auch, daß es sich nicht um eine Dilettantin handele, sondern um eine Anlage, „deren Kultivierung zu unterlassen wohl kaum in der eigenen Willkür der Besitzerin stehen dürfte". Jedoch wohin diese Anlage wies, vermochte der große Kenner der Frauenseele nicht anzugeben. Die junge Comtesse warf sich inzwischen mit brennendem Ehrgeiz in die „Kultivierung ihrer Anlage". „Es giebt kein Pförtchen, das zu schriftstellerischem Ruhm führen kann, an das ich nicht gepocht hätte. Da entstand ein Epos aus der römischen Geschichte, es entstanden Lust- und Trauerspiele, Novellen und zahllose Gedichte." Aber für dies stürmische Gepraſſel unreifer Jugendwerke gilt ihr tiefsinniges Wort: „Uberproduktivität ist ein Schwächezustand." Noch immer hatte sie ihre volle Kraft nicht. 1860 sandte sie, nun mit einem tüchtigen Offizier, den sie auch zum Schriftsteller erzog (Moritz von Ebner-Eschenbach „Zwei Wiener Geschichten" 1897) glücklich, wenn auch kinderlos, vermählt, ihr Drama „Maria Stuart in Schottland" an die Karlsruher Bühne, wo Eduard Devrient es gleichzeitig mit Otto Ludwigs „Makkabäern" aufführte. Aber Otto Ludwig selbst hat dem unbekannten jungen Autor, der „der Shakespeare des 19. Jahrhunderts" zu werden gehofft hatte, in einer ausführlichen (damals nicht veröffentlichten) Kritik grimmig den Pelz zerzaust; er sah nur Schillersche

Mache, meisterliche Maschinerie, doch als Erfolg nur — „eine kunstreiche Effektmausefalle". So mancher unbedeutende Altersgenosse war schon berühmt — Marie v. Ebner war noch so unbekannt wie Theodor Fontane. Endlich brach ein Buch ihr die Bahn, das sie in ihrer ganzen Eigenart zeigte. Kein Drama mehr und auch kein Gedicht — eine Erzählung, und zwar eine Künstlernovelle mit pädagogischer Tendenz und satirischer Färbung: „Ein Spätgeborener" (1875). Es ist ihr eigentlicher Erstling: noch grell, zu laut in den Farben, zu absichtlich; aber doch schon der rechte Ahne jener litterarischen Satiren, in denen Moritz Necker mit Recht den eigentlichen Mittelpunkt ihrer ganzen Produktion erkannte.

Marie v. Ebner ist vor allem Erzieherin. Erziehungsromane sind nicht bloß Hauptwerke wie „Božena" (1876), „Das Gemeindekind" (1887), „Das Schädliche" (1894), „Rittmeister Brand" (1896), sondern eigentlich kann man all ihre Erzählungen hierher stellen. Tritt doch nicht selten, wie in den „Zwei Comtessen" (1885), auch etwa in „Lotti die Uhrmacherin" (1883), die lehrhafte Kontrastierung der belohnten Tugend mit der bestraften Untugend störend deutlich hervor; während freilich in der Meisternovelle „Oversberg" (1883), dieser Perle feinster Erzählungskunst, das Unmögliche möglich gemacht ist: einen ganz vollkommenen „Mustermenschen" liebenswürdig, sympathisch und sogar interessant erscheinen zu lassen. Es ist kein Zufall, daß die Aristokratin Lehrer, Erzieher, Gouvernanten mit noch größerer Vorliebe schildert als glänzende Reiter und wetterharte Förster. Dennoch ist die Tendenz ihrer Schriften eine viel höhere als die gewöhnliche von Büchern mit pädagogischer Absicht. Die Verkümmerung der Menschenseele durch alltägliches Schicksal drückt auf ihr nach der Schönheit eines freien Menschenbildes begierig dürstendes Gemüt. Wie für Wilbrandt ist die wirklich schöne Seele für sie das höchste Ziel der Schöpfung. Es zuckt ihr in den Fingern, diese Gestalt zu erschaffen, sie frei zu machen von dem Alltäglichen. Und darin eben liegt das durchaus Künstlerische ihrer pädagogischen Richtung. So entstehen ihre Erzählungen: lauter Versuche, aus dem geliebten Menschenbild das Schöne hervorzuholen.

„Die Kinderlose hat die meisten Kinder." Es ist bezeichnend, daß Frau v. Ebner es liebt, die Geschichte ihrer Helden und Heldinnen mit der Kindheit beginnen zu lassen; und eine größere Meisterin der Kinderpsychologie giebt es wohl nicht. Fast immer

kehrt das gleiche Paar wieder: das wilde, starke oder aber ganz sanfte Mädchen, und der sie blind verehrende „dumme Bursch"; aber welche unendliche Fülle der Schattierungen dies Verhältnis zuläßt, offenbart ein Vergleich des „Gemeindekindes" mit dem „Schädlichen" und dem „Verbot" („Alte Schule" 1897). Sie verliebt sich gern ein wenig in die unwiderstehliche wilde Hummel („Die Resel" 1893) oder in das naive Kinderherz („Die Poesie des Unbewußten" 1893); aber sie faßt sie doch fest ins Auge und übersieht nicht, was in gefährlichen Keimen etwa unter lockender Oberfläche liegt. Weit mehr, als man bei der „reaktionären" Vorkämpferin der „Alten Schule" erwarten sollte, ist ihr Roman „Experimentalroman" im Sinne Zolas; doch freilich so, daß sie, wie Ibsen, wie Fontane, das Experiment mit der anschauenden Phantasie durchführt, nicht mit dem rechnenden Verstand. Vor allem interessiert sie die Frage, wie weit erbliche Einflüsse zu überwinden sind („Das Schädliche"). Einer ernsten Liebe, einer zielbewußten Erziehungskunst traut sie viel zu („Božena"; „Rittmeister Brand"), mehr der Kraft ernster Selbstbesinnung, die leicht ausgestreute Samenkörner fruchtbar werden läßt („Das Gemeindekind"; „Die Totenwacht" 1894). Das mächtige Beispiel einer ganz begeisterten Seele vermag auch wohl noch den reifen Mann umzubilden („Der Kreisphysikus" 1893), zumal unter der Mitwirkung mächtiger Erinnerungen und starker Erlebnisse („Nach dem Tode"). Schlechte verderbliche Erziehung ist aber freilich auch gute Anlagen zu zerstören im stande („Er läßt die Hand küssen", „Zwei Comtessen").

Eine schwere Verantwortung lastet deshalb auf allen Erziehern; und als geborene Erzieher faßt Frau v. Ebner alle auf, die Begabung, Alter, socialer Rang oder irgend ein Vorzug mit der Fähigkeit ausstattet, zu wirken. Ohne Kraftvergeudung in großen Reden und überflüssigen Anläufen, ernst und tapfer, wie es ihre Lieblinge alle sind, Božena und Lotti, Oversberg und Brand, soll jeder im engsten Kreise für die Ausbildung des Keims zum Höchsten wirken, der nach Hebbels Ausspruch in jedem Menschenbild schlummert. So wird die Erzieherin zur Agitatorin. Für bessere Erziehung des Volkes, für bessere Erziehung des Menschen agitiert im Grunde ihr ganzes Lebenswerk. Was sie unter „Erziehung" versteht, das ist aber freilich das Höchste: Ausbildung aller im Menschen schlummernden Kräfte zur Harmonie. Und deshalb ist dieser Erziehungsroman poetisch auch in seiner inneren Form, was er bei Gottfried

Keller nicht immer ist. Frau Regel Amrains Jüngster wird zum braven Bürger erzogen; das ist erbaulich. Das Gemeindekind erzieht sich selbst zu einer großdenkenden Seele; das ist poetisch.

Man vergleiche nur die Novelle „Die Unverstandene auf dem Dorfe“ — übrigens keine ihrer besten — mit Otto Ludwigs „Heiterethei“. Das Hauptmotiv ist das gleiche: eine übermütige Schönheit wird dadurch gebändigt, daß ein rechter Mann ihr den Meister zeigt. Aber bei dem Thüringer steht die Scene, in der die Heiterethei im vollen Glanze ihrer Kraft über die Mannsbilder triumphiert, am höchsten; bei der Österreicherin gipfelt die Erzählung in der Schlußscene, in der Marie ihre angeborene Schönheit durch die Anmut ihrer schamhaften Selbstüberwindung noch steigert. Bei Ludwig ist die moralische Schönheit von der ästhetischen getrennt: bei Marie v. Ebner fallen sie zusammen. Das macht die eigenartige Größe ihrer pädagogischen Tendenz aus. Jene gedrückten Knechtsgestalten, die so kläglich vorbeischleichen („Er läßt die Hand küssen“), die den Heroismus eines Einzelnen aus ihrer Mitte so jämmerlich entwürdigen („Jakob Szela“), sie verletzen auch ihr Auge, wie ihre Seele. Es jammert sie des Volkes. Denn sie liebt das Volk, warm, treu; sie liebt, wie Goethe, „die Klasse von Menschen, die man die niedere nennt, die aber gewiß vor Gott die höchste ist“. Bisweilen treibt die Vorliebe für die einfache Schönheit des Landlebens die Aristokratin bis in die Nähe Tolstois: in der Stille eines Bauerngehöftes findet ein schwärmerischer Agitator den Frieden („Der Kreisphysikus“); öfter aber erscheint doch der geistig kultivierte, feinsinnige Mann als die Blüte der Menschheit. Nur darf er kein „Übermensch“ sein wollen: starke Selbstbescheidung, männliche Herrschaft über die eigenen Begierden bei Kraft und Klarheit — das ist das Höchste, das ist das Bild, an dem sie nicht müde wird sich zu erfreuen („Der gute Mond“, „Oversberg“, „Rittmeister Brand“; auch „Božena“, „Wieder die Alte“ u. a.). Nie hat sie eine großartigere Figur gezeichnet, als jene herbe Realistin, die Baronin Karoline („Wieder die Alte“), die das Leben höchste Energie der Seele gelehrt hat, ohne die angeborene Kraft der Liebe zu ersticken.

Deshalb kann auch für sie nicht, wie für ihre Lehrer Adalbert Stifter und Anastasius Grün, die Natur in ihrer Stille das Höchste sein. Sie bleibt doch gebunden, wo der Menschengeist frei wird; sie ist in all ihrem Glanz und Sonnenschein doch nur „Schmerz

in Schönheitshülle". Wohl weiß Marie v. Ebner die Ruhe des Waldes schön zu schildern; aber stärker zieht es sie zu der Unruhe der Menschenwelt. Schon diese psychologische Ursache verbietet der ernsten Künstlerin den einfachen Naturalismus. „Wenn man ein Seher ist," heißt es in ihren unvergleichlichen „Aphorismen" (1880), „braucht man kein Beobachter zu sein." Sie ist Seherin, in dem Sinne der jungen Romantik vor allem, der deutliches Erschauen verlangt. Man erstaunt oft über die Feinheit der Beobachtungen. „Ihr Profil war mir zugewandt; ich sah, daß ihr feiner Nasenflügel bebte, und daß sich über ihre Wange ein heller Streifen zog. Blonde, hochgefärbte Menschen erbleichen so." Natürlich muß sie das zuerst einmal gesehen haben; aber einmal vielleicht — dann hatte sie den Zusammenhang erfaßt, Seherin auch hierin, und bedurfte keiner weiteren Notizblätter. „Niemand ist so beflissen, immer neue Eindrücke zu sammeln, wie der, der die alten nicht zu verarbeiten versteht." Hierin ist sie Meister. Der alte Eindruck genügt, um die künftigen zu ersetzen. Weil sie ihre Figuren mit der ganzen anschauenden Liebe der Künstlerin und der Pädagogin umfaßt, darum weiß sie ohne Skizzen und Notizen „aufs Haar genau, wie sie sich in einer bestimmten Lage benommen und ausgedrückt haben müssen". „Bis über die Ohren" steckt sie in der Haut des leibeigenen Knechtes Mischka: „ich sehe ihn, wie er sich windet in Angst und Verlegenheit, einen scheuen Blick auf Vater und Mutter wirft . ., ich höre sein jammervoll klingendes Lachen . ." Sie sieht das, sie hört das, weil sie den Menschen von innen her kennt. Daher sind ihre Gestalten so geschlossen, fest, einheitlich, überzeugend; daher haben aber die besten auch den großen Stil, der den Figuren des sonst vielfach verwandten Heyse fehlt. Volksgestalten wie Božena und Jakob Szela halten mit Jeremias Gotthelfs seltsamer Magd Elsi oder Immermanns Hofschulzen den Vergleich aus; feine Typen aus der Kulturwelt wie Edith und Lore (im „Schädlichen") heben sich zu symbolischer Bedeutung. Und mit Recht darf sie deshalb ihre Kunst der realistischen zur Seite stellen, gerade weil ihr neben Fleiß und Verstand die Phantasie ein unentbehrlicher Mitschöpfer ist: „Ich erhebe denselben Anspruch auf treue Wiedergabe der Natur, wie sie, wenn es mir gelingt, überzeugend darzustellen, was ich allein gesehen habe; einen edlen Zug im Angesicht des Verworfenen, einen Blitz des Geistes im Auge des Einfältigen."

Sie sieht eben die Menschen wohl mit scharfem, klarem Blick

— aber doch immer mit dem Auge der Liebe. Versöhnend weilt ein sanfter Humor auf mancher Schilderung, häufiger noch ein poetischer Abglanz ihrer schönen Seele — man verzeihe das viel mißbrauchte Wort, wo es unentbehrlich ist. Was man bei dem berühmten Wiener Schauspieler Sonnenthal seine „innere Sonne" genannt hat, das verklärt und erwärmt auch bei ihr jedes Wort, das zu den Armen und Verlassenen gesprochen wird. Wie Wilhelm Raabe im „Schüdderump", hat sie im „Verbot" das grausige Elend eines ländlichen Armenhauses geschildert; und doch — bei ihr kann man auch hier die Luft atmen, während man bei Raabe erstickt. Denn selbst hier fühlt man den Pulsschlag eines liebevollen Herzens, wo der Humorist von Beruf sich gewaltsam zu Grimassen zwingt. Und diese bei ihr allwesende Macht der Güte läßt nirgends „öde Stellen", wie sie bei Heyse eintreten, sobald etwas ihn weniger interessiert; Anekdoten („Der Muff", „Die Kapitalistinnen") werden ergreifende Proben ihrer gütigen Menschenkenntnis, und nie ist der Aphorismus und die Parabel („Parabeln, Märchen und Gedichte", 1892) von kühler, menschenverachtender Abstraktion weiter entfernt geblieben als bei ihr.

Stil hat eben auch ihre Schriftstellerei. Der warme Anteil, der sich so gern in direkte Lehrhaftigkeit umsetzt, gehört so gut dazu wie die ruhige klare Darstellung. Sie verliert nie das aus dem Auge, was ihr das Höchste ist. Ihre Weltbetrachtung in den „Aphorismen" und den „Parabeln" kehrt immer wieder zu den Problemen der litterarischen Kunst zurück; und ihre Darstellung verdichtet sich, wie bei Goethe, gern zu Aussprüchen allgemeiner Art. „Lore ist aus dem Leben gegangen, ohne eine noch so flüchtige Regung des Gefühls gekannt zu haben, das den Menschen am höchsten adelt — der Verehrung." „Die Weberbäuerin ist nur verschrieen, wie heutzutag jedes, das verlangt, daß seine Dienstleut' ihre Schuldigkeit thun." Das sind nur einzelne Anwendungen jener zeitlosen Weisheit oder jener klugen Zeitkritik, die in den „Aphorismen" gipfeln. „Einer der seltensten Glücksfälle, die uns werden können, ist die Gelegenheit zu einer gut angewendeten Wohlthat", — das ist allgemein gesagt, könnte aber bei Miladas Schicksal im „Gemeindekind" stehen. „Du kannst so rasch sinken, daß du zu fliegen meinst" — ein tiefes Wort, das zu dem „Schädlichen" oder „Unsühnbar" so gut wie zu den litterarischen Satiren als Motto gesetzt werden könnte.

Aus einer Quelle, wie ihre Novelliſtik und ihre Didaxis, gehen auch ihre Kunſtübung und ihre Kunſtkritik hervor. Moraliſch im höchſten Sinne iſt auch dieſe. Sie ſchildert in ihrer tiefſten Geſchichte, „Das Schädliche“, Lorens Klavierſpiel: „Große Kälte bei großer Sinnlichkeit. Eine unvergleichliche Kunſt, Feuer anzulegen, ohne ſelbſt Feuer zu fangen. Moraliſche Mordbrennerei.“ Man könnte das Wort für Wort auf Autoren wie Halm anwenden — einen anderen Sprößling der öſterreichiſchen Ariſtokratie, dem die ſlaviſchen Einflüſſe ſo ſchlecht bekamen, während ſie auf Marie v. Ebner nur erzieheriſch, zur Toleranz und Sanftmut lenkend gewirkt haben. Aber die moraliſche Fundierung der litterariſchen Kritik iſt immer bedenklich. Von vornherein neigt die Satire der Frau v. Ebner etwas ſtark zur Karikatur; wie jede vollſaftige Natur hat ſie mit jeder ihrer Schöpfungen etwas gemein, ſelbſt mit der böſen Parodiſtin Edith und ihrer Tochter Lore. Das merkt man an ihrer litterariſchen Satire. In dieſem Heini Rufin in „Verſchollen“, in der Dilettantenfamilie des „Bertram Vogelweid“ erkennen wir nicht Typen moderner etwa auf dem Abweg begriffener Richtungen in bildender Kunſt und Litteratur, ſondern lediglich aus Schlagwörtern zuſammengeklebte Allegorien. Heini Rufin bleibt, ſo trefflich auch der Geſtus beobachtet iſt, mit dem er ſeine Skizzen beiſeite ſchleudert, eine Figur ohne innere Wahrheit; und warum muß der Repräſentant der neuen Effekthaſcherei auch noch ein Spitzbube ſein? Das ſchreibende Haus aber, in das der gut und rund hingeſtellte Journaliſt Vogelweid (bei dem wohl an Kürnberger zu denken iſt) gerät, erinnert mit der grotesken Vollſtändigkeit aller ſchlechten litterariſchen Moden etwas mehr an Benedix als an die große Künſtlerin, die in der „Totenwacht“ (1894) oder in „Maßlans Frau“ (1897) die Miſchung von gut und böſe, herb und weich, Haß und Liebe in einer Seele ſo meiſterhaft nachzufühlen und darzuſtellen verſtand. Hier fühlen wir denn ſelbſt bei ihr, die ſonſt die Gerechtigkeit der Liebe beſitzt, was ihre bittere Parabel von dieſer Tugend erzählt: daß die Gerechtigkeit uns Menſchen eine Fremde bleibt, und was wir ſo nennen nichts anderes iſt als „eine ſymboliſche Darſtellung der Notwehr, umgeben mit einer wunderlichen Miſchung von Emblemen der Grauſamkeit und der Barmherzigkeit“.

Aber auch in dieſer ſtrengen Einſeitigkeit iſt Marie v. Ebner-Eſchenbach die rechte Tochter ihrer Zeit. Ungerecht war Hillebrand

gegen den neuen Roman und Herman Grimm gegen Schiller, Lassalle gegen die Bourgeoisie und Spielhagen gegen den Adel. Sie mußten es sein. Das unsichere Schwanken zwischen Lebensfreude und Pessimismus ließ sich nur durch eine streng wählende fest zugreifende Natur besiegen. Das Schöne schaffen und bewundern konnte dieser kritischen Periode nicht genügen; die Abwehr gegen jede Störung des mühsam errungenen Ideals war noch Notwendigkeit. Und gerade diese Kämpferstellung schuf jene beiden Gestalten, die wir als den reichsten Gesamtertrag der Zeit ansehen; gerade diese Notwehr gegen das „Schädliche" gab Marie v. Ebner-Eschenbach und Paul Heyse das ganz, was Herman Grimm und Spielhagen zu absichtlich anstrebten, was Hamerling und Raabe über der Nachahmung ihrer Muster verlernten: einen ganz individuellen Stil nicht bloß des Schreibens, nein, der ganzen Persönlichkeit.

Paul Heyse (geb. in Berlin 15. März 1830) hat noch schwerer als sein Freund Geibel an der ausgleichenden Ungerechtigkeit der wechselnden Generationen zu tragen. Weil er einst vielleicht über Gebühr vergöttert ward, glaubt nun jeder dilettantische Kritiker durch ein höhnisches Achselzucken den Fortschritt unseres Kunsturteils über das früherer Zeiten beweisen zu müssen. Mißgünstig absprechende Urteile haben den noch in Kraft und Schönheit unter uns wirkenden Künstler fast zur mythologischen Figur umgedichtet, den Mann von starker Eigenart zu einer archaisch lächelnden Kultfigur gemacht. Der ausgesprochen atheistische Autor der „Kinder der Welt", der jederzeit unerschrocken für Freiheit und Fortschritt eintretende Sachwalter von Anzengrubers Maximiliansorden und Heines Denkmal sollte ein „romantischer Reaktionär" sein; der Dichter, der oft mit einer fast antiken Unbefangenheit, gelegentlich aber auch mit fast „dekadenter" schwüler Sinnlichkeit erotische Themata behandelt, ward als ein „Autor für höhere Töchterschulen" ausgegeben. Vor allem diente aber seine „schöne Sprache" — ein Lob, das er längst nicht mehr vertragen kann — als Waffe: sie sollte wie leerer Flitter innere Hohlheit verkleiden, und Heyse, der eher zu sehr zugespitzten psychologischen Problemen nachjagt („Geteiltes Herz"), durfte ihretwillen „ein Massenfabrikant elegant gefertigter, aber konventioneller Liebesgeschichten" genannt werden. Es ist Zeit, daß diese ungerechte Verkennung aufhöre. Es geschieht damit ein größeres Unrecht als mit der radikalen Ablehnung

Geibels. Denn Emanuel Geibel war wirklich nur ein mittleres Talent, und seine Dichtung, deren momentane, pädagogische Bedeutung nicht gering war, hat dauernde Beachtung nur in wenigen Proben zu beanspruchen. Paul Heyse aber ist nicht nur an sich eine ungleich bedeutendere Persönlichkeit, sondern er hat auch als mikrokosmisches Abbild all der Tendenzen, die seine Zeit bewegten, eine kulturhistorische Wichtigkeit wie kaum ein zweiter Autor dieser Epoche.

In der Periode unbedingten Anschwärmens bezeichnete man Paul Heyse wohl auch als den „Erben Goethes". Mit Recht hat ein neuerer Kritiker den Titel eingeschränkt: nur ein Legat des Großen habe Heyse gewonnen; und sicherlich — unter viele Erben ist jene große Erbschaft verteilt: Gottfried Keller und Marie v. Ebner-Eschenbach und Herman Grimm, gehören sie nicht alle dazu? Aber das war richtig herausgefühlt, daß Heyse der typische „Erbe" ist. Er ist kein Mann des harten Erwerbs wie Friedrich Hebbel und Otto Ludwig; er ist auch kein Mann, der sich mit kleinem Gut spärlich durchhilft wie die Rekonvalescenzpoeten. Ein Erbe ist er, hineingeboren in geistigen Überfluß, der nie nötig hatte, zu sparen, und selten, zu erwerben. Fast zu leicht ward ihm der Weg zu den Sternen gemacht. Schon die glückliche Blutmischung, die die ernste Art des gelehrten Sprachforschers K. W. L. Heyse mit semitischem Wesen von der Mutter her kreuzte, ist ihm zu gute gekommen; von all den philologischen Poeten Deutschlands — Uhland, Rückert, Hoffmann von Fallersleben, Wackernagel, Simrock gehören dazu — blieb er allein von der Trockenheit und Pedanterie ganz frei, die die gefährliche Nachbarschaft des Sprachstudiums der Dichtung so leicht bringt. Von seinem Vater her erbte er Beziehungen zu der gesamten Bildungsaristokratie Berlins, den Humboldts, den Mendelssohns, den Böckh und Steinthal. Ihn reizte die Philologie, aber nicht die deutsche, sondern die der klangschöneren romanischen Sprachen; von der klassischen Philologie und der Kunstgeschichte glitt er zur romanischen Sprachwissenschaft über, die nicht nur in seinen glänzenden Übersetzungen spanischer und besonders italienischer Dichter, sondern auch in den „Troubadour-Novellen" (1882) ihre Spur hinterließ. In Bonn findet er die besten Lehrer, Friedrich Diez, den Begründer seiner Disziplin, Jakob Bernays, den scharfen Denker und umfassenden Gelehrten, der auch ein Meister der Form war; Züge von ihm sind in die

„Kinder der Welt“ übergegangen. Vom Studium her gewinnt er sich Freunde fürs Leben, wie den Philologen Ribbeck, den feinsinnigen Geschichtsschreiber der römischen Litteratur. Er kehrt nach Berlin zurück, und alle Häuser stehen dem bildschönen jungen Doktor offen. Aus dem glücklichsten Familienleben daheim tritt er in das nicht minder gesegnete von Franz Kugler, dem Kunsthistoriker, Dichter, hohen Beamten; und als er dessen Tochter heimführt, spielt am Polterabend der erste Maler jener Zeit, der kleine Adolf Menzel, in einem Kinderröckchen mit einem hölzernen Pferdchen auf dem Boden kauernd mit. Gefeiert von allen Seiten wird der junge Ehemann in München (1854) Geibels Liebling, für ganz Deutschland neben und mit seinem Freund Berthold Auerbach der persönliche Mittelpunkt der Litteratur. Man braucht nur die Überschriften seiner anmutigen poetischen Episteln zu lesen, um ein stattliches Ordenskapitel der zeitgenössischen deutschen Poesie zusammenzubringen. Wie mußten Lessing, Herder und selbst Goethe, wie Waiblinger, Victor Hehn und Jüngere sich die Reise in die hesperischen Gefilde mühsam erringen! Für ihn gehörten diese beglückenden Reisen zu den seligen Selbstverständlichkeiten, an denen sein Leben so überreich war, und die schönen „Städtebilder“ oder die andern Gedichte des „Italienischen Skizzenbuchs“ sind leicht und mühelos gepflückt wie die Trauben, die in den dichten Weingängen etwa um Lugano uns verführerisch in die ausgestreckte Hand hängen. An Schmerz und Leid hat es auch diesem Liebling eines Königs und aller geistigen Aristokraten, diesem Günstling der Frauen und der Götter nicht gefehlt. Der Tod der geliebten Gattin ward an der Seite einer ihm gleich seelenverwandten zweiten Gemahlin überwunden; tiefer traf ihn, unheilbar, das Dahinscheiden blühender Kinder, denen er ganze Reihen fast zu schöner poetischer Nachrufe widmete. Aber auch die Abkehr weiter Kreise des Publikums verwundete den Verwöhnten schwer, ob sie gleich nicht so radikal war wie bei Spielhagen; und der beständige Mißerfolg seiner Dramen blieb dem unerschöpflichen Erzähler ein Dorn im Fleisch. Dennoch darf man ihn einen der glücklichsten Menschen nennen.

„A quelque chose malheur est bon!“ sagt der Franzose; man dürfte den Satz auch umkehren: „Auch das Glück hat seine bedenkliche Seite!“ „Der Mensch gewinnt — was der Poet verliert.“ Die natürliche Scheu vor dem Häßlichen, auch wo es als Tragik erscheint, war Heyse angeboren wie vielen andern gott-

begnadeten Joviskindern, wie seinem Meister Goethe; dem aber half das Geschick, auch die Schmerzen alle, die unendlichen, ganz durchzuerleben. Heyse, von der Hand des Schicksals weicher berührt, ist bis zu der vollen Mitempfindung der tiefsten Tragik niemals vorgedrungen. Die Welt in ihrer ganzen Wahrheit zu erfassen, den Schmerz unter der Schönheitsfülle, das war in einer zu tapferem Realismus herübersteuernden Zeit ihm am wenigsten gegönnt. Er vermeidet zu viel. Wo er begehrt, genießt, jubelt, da gelingen ihm starke Töne; wo er klagt, wo er klagen läßt, da legt sich eine weichliche Heiserkeit um die Stimme und verdeckt den vollen Ernst der Tragik.

Und doch liegt hier, wo die Grenzen seiner Kraft liegen, auch gerade seine eigenartige Bedeutung. Die seltene Formvollendung teilt er mit den Meistern des Münchener Dichterkreises, obwohl die „unglaublich schönen, naturwidrig leichten, nervös leidenschaftlichen Terzinen" des „Salamanders" 1879, die Georg Brandes anstaunte, weder Geibel noch Leuthold gelungen wären. Die Vielseitigkeit der Interessen, die Freude am historischen Kostüm, die Übersetzerthätigkeit ist ihm ebenfalls mit Zeitgenossen wie Scheffel, C. F. Meyer, Schack gemein. Die rasche, unablässige Produktivität und ihre Förderung durch litterarische Kritik verbindet ihn mit Auerbach, Riehl, Spielhagen, die Freude am Ausprägen lehrhafter Sprüche und Epigramme, die besonders das „Spruchbüchlein" (1885) bezeugt — übrigens der unerfreuliche Ausdruck verstimmter Tage — stellt ihn neben Marie v. Ebner-Eschenbach. In all dem ist er der Erbe, der die vielfältigen Tendenzen einer suchenden, greifenden Zeit in sich vereint. Ihm eigen ist gerade dies: der leidenschaftliche Kampf gegen das Häßliche. Als der gealterte — doch das darf man von dem noch immer in apollinischer Schönheit erglänzenden Manne nicht sagen; als der nicht mehr jugendfrische Dichter in den Epigrammen des „Spruchbüchleins" und schroffer noch in dem bösen, den „Bertram Vogelweid" fern hinter sich lassenden Tendenzroman „Merlin" (1892) die modernen Naturalisten angriff, da wunderte man sich, wie heftig und scharf der Mann der harmonischen Milde werden konnte. Und doch war Heyse vielleicht nie mehr Heyse als gerade damals. Der Faltenwurf fiel ab, und der nackte Kämpfer stand da — kein gerechter Richter, nein, aber ein erbitterter Kämpfer um seine heiligsten Güter. Und damals ward seine Entwickelung am klarsten. Von der Romantik ging er aus,

und ein klassisch gefärbter, liberal denkender, an romanischer Art geschulter Romantiker ist er noch heut. Kein „reaktionärer Romantiker", aber ein Romantiker im Kern seiner Weltanschauung und vor allem seiner Kunstlehre.

Den für die Litteratur fruchtbarsten Konflikt dieser Zeit erblickten wir in dem Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude. Naturen wie Hamerling und Leuthold blieben darin stecken; stärkere Temperamente suchten statt der zerstörten Freude an der alten bunten Welt eine neue aufzubauen, an der sich das Herz erfreuen könne. Wo Spielhagen als Politiker im großen Kreise wirken wollte, erwählte Frau v. Ebner-Eschenbach sich den Beruf der Erzieherin im engeren Bezirk. Der große Bismarckverehrer Heyse, der diesen Heros schöner gefeiert hat als irgend ein anderer Dichter („Fürst Bismarck in München" 1892), der Feind der Ultramontanen steht der Politik nicht so fern, wie die treffliche Novellistin; zum Pädagogen aber ist er ganz verdorben. Ihn lockt es nicht, die wirkliche Welt umzugestalten, nicht im großen, noch im kleinen; seine Sehnsucht ist die Mörikes: durch die Kunst zu ersetzen, was die Wirklichkeit versagt.

Schon in dieser Abkehr von thatkräftigem Eingreifen in das Weltleben liegt ein romantisches Element. Stärker zeigt es sich in der Specialisierung des Ideals. Was versagt die Wirklichkeit nicht alles! Marie v. Ebner sieht vor allem, wie hundert Formen des „Schädlichen" das Gute unterdrücken, wie Habsucht, Ehrgeiz Unredlichkeit der einfachen Güte Licht und Luft rauben. Spielhagen sieht der politischen Gerechtigkeit, Riehl der altdeutschen Art, Gustav Freytag dem rechten bürgerlichen Wesen den vollen Raum in der Wirklichkeit versagt, und ihre Dichtung strebt unwillkürlich dahin, hier nachzuhelfen, auszugleichen. Keins von diesen allgemeinen Problemen regt Heyse auf: Individualist durch und durch, vermißt er das in erster Linie an der Wirklichkeit, daß sie der Individualität freien Raum versagt. Das will er seinen Gestalten anzaubern. „Ausleben" ist die große Parole. Marie v. Ebner, die leidenschaftlichere, stärker begehrende Natur, führt ihre Lieblinge zu dem großen Moment der Selbstüberwindung; Paul Heyse, die zartere, harmonischer stilisierte Persönlichkeit, geleitet sie zu dem Augenblick, da sie in dem seligen Aufflammen der Leidenschaft sich verzehren. Die Liebe vor allem, als die schönste der Leidenschaften, wird er nicht müde zu diesem Gipfelpunkt zu führen. In seinem

glänzenden Essay über Heyse meint Georg Brandes, dieser habe fast systematisch Fälle aufgesucht, in denen die Leidenschaft ihr höheres Recht gegenüber der geltenden Moral behauptet; vor allem in dem Roman „Im Paradiese" habe er „prinzipiell die Freiheit der Liebe im Gegensatz zu den Gesetzen der Gesellschaft als Problem behandelt und als Recht verteidigt". Aber Brandes faßt hier Heyse, wie mir scheint, zu jungdeutsch auf. Die Kämpferstellung wider die geltende Moral ist dem Dichter Nebensache, oder, besser gesagt, sie ist ihm nur ein Einzelfall: jene Moral ist nur eine der vielen Möglichkeiten, wie die Wirklichkeit das Ausleben der Persönlichkeit hindern kann. In der Seele selbst leben noch andere Wächter: die Schüchternheit, die Empfindlichkeit gegen die leiseste Verletzung, die Veränderlichkeit der Stimmung, vor allem der Trotz. Brandes citiert das Wort des dänischen Denkers Kierkegaard, das Wesen des Weibes „sei eine Hingebung, deren Form Widerstand ist". Das ist in der That auf zahlreiche Novellenheldinnen Heyses wie eigens gemünzt. Wie langsamer Widerstand erlischt und die Seele, ganz nur noch eine Leidenschaft, hinschmilzt in einem glühenden Kuß — das ist die Situation, zu der fast immer seine Novellen und Romane, oft auch seine Dramen („Die Weisheit Salomos" 1887) hindrängen. Was Gesellschaft und Staat erlauben oder verbieten — denkt er daran in der mitfühlenden Wonne dieses Augenblicks? Nachher vielleicht:

Von Sünden loszusprechen,
Die unser Herz vom Sittenzwang befreit,
Das ist — und nennt ihr's auch Verbrechen —
Poetische Gerechtigkeit.

Die innige Beschäftigung mit der Volks- und Kunstpoesie vieler Nationen trug ihre Früchte, und Heyses Lyrik ward ein farbenprächtiges Blumenbeet. Weicher, einschmeichelnder als Leutholds Verse, erinnern die seinen doch in ihrer romanischen Formsicherheit an die Strophen des unglücklichen Schweizers; neu aber war die Grazie, die Eleganz der Rundung. Während er das naive Lied Goethes, Eichendorffs, Mörikes bewunderte, verrät doch das seine Kultur in jeder Linie, jeder Wendung — freilich feinste, fast bis zur Natürlichkeit emporgeläuterte Kultur. Der Eigenart entbehrt diese reiche Lyrik dennoch nicht. Feinsinnig hat Willy Pastor bemerkt, daß die ersten künstlerischen Eindrücke bei Heyse durchs Auge gehen, beim Romantiker aber durchs Ohr. Wie seine

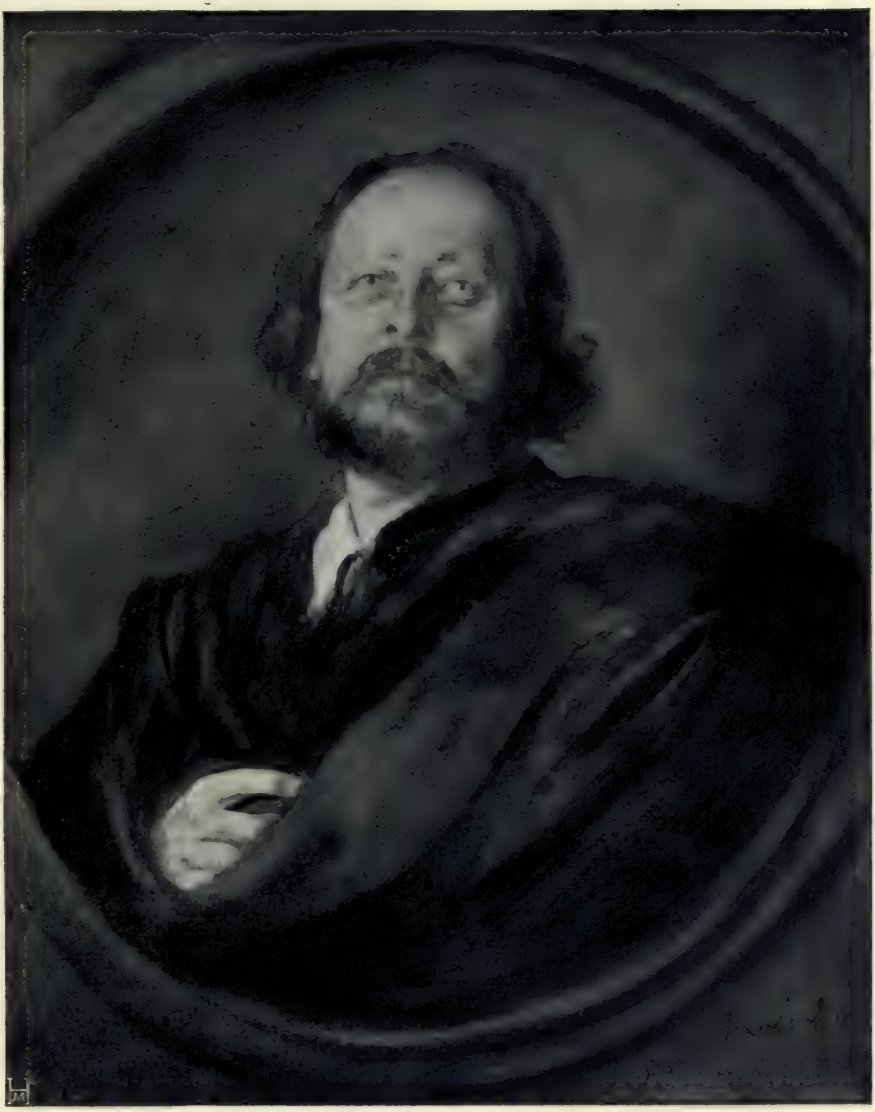
Novellistik ganz durch die vorschwebenden Umrisse bestimmt ist, so ist auch sein lyrisches Gedicht mehr eine zarte Nachzeichnung von Gesichtseindrücken als unmittelbare Wiedergabe unklarer Sinneswahrnehmungen; und gerade die besten sind am wenigsten rein lyrischer Natur: es sind Porträts wie die „Dichterprofile" und die „Städtebilder", oder es sind kondensierte Novellen wie die „Judith des Cristofano Allori" oder der prachtvolle „Odysseus". Ein reines Versinken in die Stimmung, wie es Lenau oder Mörike gelingt, ist ihm nicht gegeben; er bleibt sein eigener Zuschauer. Aber er ist es mit einer gewissen Unschuld. Er freut sich an der Grazie seiner Bewegungen; aber er kokettiert nicht. Und in dieser stillen Freude an der eigenen Kunst, in deren melodischen Wogen der Schwimmer sich wonnig wiegt, in der klaren Wiedergabe der durch eine elegante Nachzeichnung erweckten behaglichen Künstlerstimmung liegt der eigenartige Reiz seiner Lyrik. Geibel kommt noch am nächsten; aber der ist immer Priester. Heyse ist allezeit Künstler — von wie viel deutschen Lyrikern kann man das behaupten?

Den Anfängen in Märchen und Liedern folgten rasch Dramen; eine „Francesca da Rimini" (1850) war Heyses offizieller Erstling. Bald trat der erste Band der „Novellen" (1855) hervor und brachte bereits jenes glänzende kleine Meisterwerk, das Heyse vielleicht nie übertroffen hat: „L'Arrabiata".

In den Novellen vor allem hat Georg Brandes (in seinem glänzenden Essay über Heyse) die Eigenart seines dichterischen Prozesses erkannt:

> Zu allererst hat er, nach meiner Auffassung, ganz wie der Bildhauer oder der Gestaltenmaler, sobald er seine Augen schloß, seinen Gesichtskreis mit Konturen und Profilen bevölkert gesehen. Schöne äußere Formen und Bewegungen, die Haltung eines anmutigen Kopfes, eine reizende Eigentümlichkeit in Stellung oder Gang haben ihn auf ganz dieselbe Weise beschäftigt, wie sie den bildenden Künstler erfüllen ... Es sind solche Bilder, plastische Figuren, einfache malerische Situationen, mit denen die Phantasie Heyses von Anfang an operiert hat, und die ihren Ausgangspunkt bilden.

Brandes setzt aber selbst hinzu, daß noch ein Zweites die Eigenart der Heyseschen Novelle bestimmt: die Fähigkeit, die Geschichte „so zu sagen harmonisch zu rhythmisieren". Die erschaute Gestalt könnte schön, in sich abgerundet sein, und die Geschichte, die der Verfasser von ihrer Erscheinung ablest, dennoch unrhythmisch; aber Heyses harmonische Natur hält die ganze Erzählung im Stil dieser wohlgeformten Linien. Das macht ihren eigentümlichen Reiz aus



Paul Heyse

Franz Lenbach pinx. Franz Hanfstaengl ed.

— nicht die „schöne Sprache“. Heyses Sprache zeichnet sich gar nicht durch so ganz besonderen Wohlklang aus, wie etwa Hölderlins; selbst in der Lyrik ist es viel mehr der Zauber rhythmischer Zeichnung als eigentlich melodische Tonabstufung, was uns bestrickt.

Diese Eigenart trifft auf das glücklichste mit inneren Forderungen jener Kunstgattung zusammen. Heyse hat sich auch theoretisch mit der Novelle beschäftigt. Mit Hermann Kurz — wieder einem seiner zahlreichen persönlichen Freunde — hat er den „Deutschen Novellenschatz“ (seit 1870) herausgegeben, eine mustergültige Sammlung, von knappen Charakteristiken begleitet. In der Einleitung entwickelt er seine auf umfassende Kenntnis der Weltlitteratur gestützte Lehre von der Novelle und fordert von ihr „eine starke Silhouette“: einen Grundriß, der sich durch irgend eine auffällige Einzelheit sofort dem Gedächtnis einprägt. Solche Eigenheit schafft aber seiner Novelle zwanglos die als Keim angeschaute plastische Situation: „in ‚L'Arrabiata‘ ist es der Biß in die Hand, im ‚Bild der Mutter‘ die Entführung, im ‚Vetter Gabriel‘ der aus dem Briefsteller für Liebende abgeschriebene Brief“. Eine einzelne, deutlich erblickte und durch ihre Eigenart fesselnde Situation ist es immer — nicht eine Entwickelung; und deshalb ist Heyse Meister der Novelle, und deshalb mißlingt ihm der Roman.

Auch für die Novelle fehlt es nicht an Gefahren. Er mag allzu liebevoll in der erwählten plastischen Gruppe, in ihren Auflösungen und Umgestaltungen verweilen. Dann wird die Novelle zuweilen eine Reihe schön gemeißelter Skulpturen, wie wir sie am Parthenon bewundern; aber dazwischen stehen kalt und leer trennende Pfeiler und unterbrechen die Erzählung durch öde Stellen. Nur die kürzesten Novellen Heyses sind ganz frei von diesem Mangel; denn ihm fehlt die liebevoll ausmalende Sorgfalt, die in „Mozarts Reise nach Prag“ oder in Gottfried Kellers — von Heyse höchlich bewunderten — Novellen kein Stellchen unbelebt läßt. Auch kann die Auflösung der Gruppe mißlingen, und die statuarische Ruhe weicht zu plötzlich einem wilden Ballett, wie in der „Villa Falconieri“. Oder endlich, der häufigste und bedenklichste Fehler: der Dichter vergißt, daß die äußere Erscheinung nur Schlüssel und Symbol der ganzen Persönlichkeit sein soll: er führt uns Gesten vor, hinter denen wir vergeblich warmes Leben, Psychologie, Zusammenhang im höheren Sinne suchen; so in mehreren von den „Troubadournovellen“. Heyses psychologische Kunst steht mit seinem

psychologischen Interesse nicht auf gleicher Stufe; allzu einfach erklärt er gern selbst den wunderbarsten Ausbruch der Leidenschaft mit Instinkt, Naturanlage, Blutmischung und versäumt, uns das Rätsel zu erklären, wie so elementare Kräfte lange spurlos verborgen bleiben konnten (so etwa im „Mädchen von Treppi"). Die äußere Harmonie der Erscheinung tritt zu diesem unrhythmisch plötzlichen Erdbeben der inneren Natur dann leicht in einen verletzenden Gegensatz. Zuletzt ist dem allzu unermüdlichen Novellisten in Geschichten wie „Melusine" (1895) oder „Der Dichter und sein Kind" fast nur die Silhouette geblieben: ein Schattenspiel rhythmischer Bewegungen mit hastigem Schluß, nur noch ein Echo von der feinen Kunst, die uns Meisterwerke wie „Zwei Gefangene", „Die Stickerin von Treviso", „Unvergeßliche Worte" und so viele andere schenkte. Die Gaben stürzten ihm zu leicht aus der Hand. Er kann nichts unvollendet lassen — das ist sein Cannae und sein Capua. Die Zahl der im besten Sinne vollkommenen Arbeiten bleibt doch bewunderungswürdig, und staunenswert der durchgebildete Stil dieser mehr denn „hundert neuen Novellen". Zuletzt ward der Stil zur Manier; aber auch da dürfen wir oft sagen, was er für Bernini sagt:

Hätt' ein Größerer hier sich so groß aus dem Handel gezogen,
Mit so guter Manier hier ein Stilist uns ergötzt?

Unaufhörlich zu schaffen ist ihm Lebensbedürfnis. Denn er kennt kein anderes oder doch kein höheres Glück, als jene „Fülle des Daseinsgefühls", in der der Mensch „sozusagen alle Lebensalter zugleich in sich erweckt, die lachende, spielende Kindheit, dann das erste Aufglänzen des Denkens und der Gefühle, die ersten Jünglingsschmerzen, die Ahnung, was es um ein volles gesundes Mannesleben sein müßte, und zugleich auch die Entsagung, die sonst nur ganz alten Menschen leicht zu werden pflegt". Dies Bekenntnis Balders (in den „Kindern der Welt") hat Brandes mit Recht für den Dichter selbst in Anspruch genommen. Deshalb ist ihm der Kampf mit den schwankenden Gestalten ein Lebensbedürfnis wie seinem göttlichen Dulder Odysseus:

„O seliges Wagen, o Heldengeschick!
Wie soll ich nun tragen ein ruhiges Glück?"
Schwül weht der Hauch vom Meere.

Deshalb trieb es ihn auch, wie alle echten Erzähler, von der einzelnen Novelle zur Sammlung mehrerer Erzählungen mit ver-

wandten Motiven („Buch der Freundschaft", „Villa Falconieri", „Weihnachtsgeschichten") oder gleichem Kostüm („Meraner Novellen", „Troubadournovellen"); von da, wie Storm und Keller, zu der Form des Romans.

Die neue Bahn eröffnete er, wie bei den Novellen, gleich mit dem hervorragendsten Roman, der ihm gelang: „Kinder der Welt" (1873); es folgte rasch der romantische Künstlerroman „Im Paradiese" (1876), dann nach langer Pause der „Roman der Stiftsdame" (1886) und endlich „Merlin" (1892), ein Thesenstück, das die Unvereinbarkeit des dichterischen mit einem „bürgerlichen" Beruf, die Schlechtigkeit der „Jungen" in der Kunst und einige verwandte Lieblingsideen Heyses mit gänzlicher Nichtachtung von Psychologie und Beobachtung der Wirklichkeit zu erweisen strebt. Zuletzt kam noch „Über allen Gipfeln" (1895).

Die beiden Romane der siebziger Jahre dürfen dem Wertvollsten zugerechnet werden, was wir von solchen Werken größeren Stils besitzen. Wohl hat auch in dem bestgelungenen, den „Kindern der Welt", der Novellist dem Romanschriftsteller im Wege gestanden: das Interesse des Autors erlahmt nach dem Höhepunkt, und in einer vortrefflichen Analyse hat Paul Lindau gezeigt, wie der Dichter von da ab eigentlich nur noch Wirkungen verdirbt, die sein energisch vorwärts drängendes Erzählen bis dahin zur Reife gebracht hatte. Aber es ist ein reiches, ein schönes und ein tapferes Buch. Man hat ihm vorgeworfen, daß Heyse, als eine „in eine reinästhetische Sphäre gebannte Natur", statt der „Totalität", die Spielhagen geben will, nur einen engen Ausschnitt aus der „Gesellschaft" schildere. Mir scheint doch dieser Ausschnitt mannigfaltig genug; neben der Selbstkultur kommen Philosophie und Religion, Kunst und Politik zwanglos durch das Hauptinteresse einzelner Figuren zum Wort, und nur der intrigierende Jesuit Lorinser erinnert an die gewaltsame Mache des jungdeutschen Romans. Von diesem aber und auch von Spielhagens meisten Büchern unterscheiden sich die „Kinder der Welt" durch sichere Zeichnung lebensvoller Gestalten. Die Klavierlehrerin mit ihrer verhaltenen Glut und der öffentlich beredte, daheim stockende Franzelius, auch anekdotische Figuren wie der „Zaunkönig" mit seiner zähen kleinen Kunstliebe sind „geschaut" und nicht bloß konstruiert, wie der Intrigant und wie die „Theaterprinzessin" Toinette, die Erbin der Mignonrolle, es allerdings sind. Auch die Hauptfigur, Balder,

dessen Philosophie sich zu so schön-wehmütigen Liedern läutert, ist wahr und bedeutend zugleich. Heyse hat zwei Modelle in ihm verschmolzen: den Weltschmerzdichter Leopardi, dessen der seinen absolut entgegengesetzte Natur ihn immer wieder anzog und beschäftigte, und seinen liebenswürdigen, tiefsinnigen, aber von früh auf kränklichen und schmerzensvollem Tode geweihten Schwager Johannes Kugler (1840—1873), der in einem köstlichen kleinen Buch („Im Fegefeuer", herausgegeben von Adolf Wilbrandt 1874) das Grundproblem seiner Zeit dichterisch gestaltet hat: den Kampf der nach Lebensfreude dürstenden Seele mit pessimistisch stimmenden Erfahrungen — den Kampf Balders. — „Im Paradiese" ist ein Zeitroman nur im geringeren Sinne des Wortes: die geistreiche Schilderung der Münchener Kunstwelt in den siebziger Jahren.

Stand der Novellendichter dem Romanschriftsteller im Wege, so konnte man für den Dramatiker von ihm Hilfe erwarten. Das scharfe Herausarbeiten einer Hauptsituation ist der Novelle und dem Drama gemein; und es fehlt auch nicht einem kurzen, packenden Einakter wie „Ehrenschulden" (1882). Im ganzen ist aber Heyses Liebe zum Drama doch eine unglückliche. Seine zahlreichen Tragödien gehen wie ein wohlarrangierter Wechsel schöner Gruppen unter melodischem Flötenklang kühl und fremd an uns vorüber; es fehlt die Wärme des Einfühlens, die Kraft des Mitreißens. Volksstücke wie „Hans Lange" (1866) und „Colberg" (1868) haben dennoch zünden können, weil der Autor hier mit glücklicher Hand kräftige Charaktere packt, die auch eine Abschwächung durch akademischeres Auftreten noch vertragen, und auch weil die demokratische Tendenz (wie bei Brachvogels „Narciß" und bei Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld") ansprach. Aber in jenen zahlreichen wohlgebildeten Dramen über beliebte Themata („Ludwig der Bayer" 1862, „Alkibiades" 1883 u. s. w.) vermag man doch nur den unermüdlichen Eifer in verfehltem Bemühen zu bewundern; lebendig ist hier nichts geworden, wie heiß auch Pygmalion seine trefflich modellierte Statue anflehte. Viel wichtiger als diese von Heyse mit wenig belohnter Arbeitslust unternommenen Versuche sind die Beiträge zur Theorie und Kritik, die er fast achtlos mit leichter Hand verstreute — überall ein feiner Kenner, ein Meister klarer, knapper Darlegung, und in der Regel auch ein wohlwollender Richter. Die Einleitungen seiner eleganten Übersetzungen, besonders aus dem Italienischen (den schwierigen Giusti hat er erst für uns

1875 erobert; Leopardi ist für den Deutschen nur in seiner Wiedergabe, 1878, erträglich), die Begleitworte zum Novellenschatz, aber auch kritische Abhandlungen eigentlicher Art sind in der Form wie im Gehalt schwer zu übertreffen. Auch seine frühere Kunstsatire gehört hierher, vor allem der köstliche „Letzte Centaur", ein Meisterwerk romantisch-phantastischer Ironie, das mit größter Kunst erzählt, wie das klassische Wundergeschöpf auf Erden so schlecht fährt unter all den Philistern, Pfaffen, Dorfschneidern und Budenbesitzern mit obrigkeitlich zugelassenen Naturspielen. Einzelheiten dieses Geschichtchens, das selbst ein Wunderwerk ist, halb realistisch, halb märchenhaft, und überall von größter Naturwahrheit, gehörten für Gottfried Keller zu den größten Triumphen der poetischen Erfindung. Und das Ganze mag wohl ein Symbol werden für Heyses Dichtung überhaupt, die „bewundert viel und viel gescholten" eine Fremde immer blieb — aber sowohl um ihrer göttlichen Vorzüge wie um ihrer „antikisch-eklektischen" Schwächen willen.

Heyse hat starke Wirkungen ausgeübt; aber dennoch hat er nicht, wie mancher Geringere, „Schule gemacht". Das Beste war ihm nicht abzulernen; die Mängel waren zu ersichtlich, um Nachahmer zu finden. Doch sind zwei Dichter von Talent ohne ihn nicht denkbar, von ihm künstlerisch und persönlich bestimmt: Adolf Wilbrandt und Ludwig Fulda.

Adolf Wilbrandt (geb. 24. August 1837 in Rostock) ist zwar fast mehr ein jüngerer Bruder Heyses als eigentlich sein Schüler. Wie Heyse die Eleganz, hat er die Liebenswürdigkeit zur charakteristischen „note personnelle". In Drama und Roman Heyse überlegen, muß er ihm in Lyrik und Novelle die Palme lassen; eine so eigenartige Schöpfung wie die Heysesche Novelle aber hat er nie hervorgebracht, wenn man nicht etwa die scherzhaft-ernsten Humoresken wie „Fridolins heimliche Ehe" (1877) dahin rechnen will.

Auch Wilbrandt ist Professorssohn, auch er studierte in Berlin, machte sich in München heimisch und reiste viel, bis er (1881—1887) als Direktor des Wiener Hofburgtheaters eine dauernde Stätte fand, die er würdig, doch ohne Ausdauer bekleidete. Seither lebt er wieder in seiner hübschen, malerischen, alten Vaterstadt, wo der Großstadtmensch Heyse es wohl nicht lange aushielte.

Wilbrandt begann als Litterarhistoriker mit einem eindringlichen Bild Heinrichs v. Kleist (1863), dem später Biographien von

Hölderlin und Fritz Reuter folgten. Dann stürzte sich der jugendliche Autor mit Leidenschaft in die politische Agitation und focht tapfer für Schleswig-Holsteins gutes Recht; die feurige Teilnahme an „Aktualitäten" ist bei ihm stets jung geblieben. Mit seiner journalistischen Thätigkeit verband er eine fieberhafte Arbeit an dem dreibändigen Roman „Geister und Menschen" (1864). Er that zu viel. Leidenschaftlich mitlebend in der politischen Agitation wie in der dichterischen Gestaltung brach er zusammen und hatte nun Jahre lang als „chronischer Rekonvalescent" Studien für die Krankheitsbilder seiner späteren Romane zu machen. Damals wurden Paul Heyse und Johannes Kugler seine brüderlichen Freunde, seine hingebenden Pfleger, und in den rührend liebenswürdigen Freundschaftsverhältnissen seiner Bücher spiegelt sich auch diese Erfahrung ab. Allmählich durfte er zur Produktion zurückkehren. An den Tragödien des Sophokles und Euripides, die er für die deutsche Bühne bearbeitete, lernte er wieder „schreiben"; gleichzeitig konzipierte er in Italien seine eigenen Tragödien aus der Antike, auf die freilich Shakespeare, den er auch übersetzte, stärker einwirkte als die Alten. Nun folgten leichtere Schöpfungen: „Novellen" (1869—1870), das historische Drama „Der Graf von Hammerstein" (1870), endlich Lustspiele: „Jugendliebe", „Die Vermählten", „Unerreichbar", „Die Maler" (1872). Es ist leichte Ware, gefällige Gesellschaftsspiele, die durch die anmutige Darstellung liebenswürdiger Charaktere (wie der klugen Else in den „Malern") in einer Zeit voll gespannten Ernstes bezauberten, wie zwanzig Jahre früher Freytags „Journalisten", mit denen sie sich aber in der Kunst wirklicher Charakterzeichnung nicht vergleichen konnten. Die „Jugendliebe" hat man den König unter den deutschen Einaktern genannt; ich könnte das doch höchstens in jenem Sinne gelten lassen, in dem unter Blinden der Einäugige König ist. Denn alle Niedlichkeiten des Dialogs machen doch aus diesem so rasch und sicher erzogenen Backfisch noch keine lebensvolle „bezähmte Widerspenstige", und die alte Lustspielposse der schwerhörigen Tante und der übers Kreuz lauschenden Liebespaare entschädigt nicht für die konventionelle Hohlheit des unwiderstehlichen Liebhabers aus der Familie von Freytags Fink. Aber die Bändigung liebenswürdig-ungezogener Mädchen betreibt Wilbrandt nun einmal so con amore — man denke nur an Kläre in der „Osterinsel" und ihren „Löwen" — daß man dem reizenden Spiel mit Vergnügen zuschaut. Höher

stehen die „Maler“, in denen sich die alte Künstlerfröhlichkeit der Romantik — Eichendorff ist auch sonst ein Liebling Wilbrandts — mit realistischer Anschauung des Münchener Treibens paart. Auch dies Stück ist ganz auf die Entfaltung der weiblichen Hauptfigur gestellt, die aus einem „guten Kerl“ ein liebendes Weib wird — wieder eine Art Erziehung. Aber leider steht ihr eine durchaus unwahr theatralische Gegenfigur mit dem verhängnisvoll pompösen Namen „Leonore“ gegenüber.

Man glaubte den Dichter schon für ein bestimmtes Fach eingefangen zu haben. „Das, das ist dein Feld! Lustspiele! Heiteres! Humor!“ hörte er sich zurufen. Er wußte es besser; er verstand, daß „die wieder aufblühende Phantasie sich mit heilsamem Instinkt für das Leichte, Heitere, Versöhnende erwärmte“, und der gute Arzt gönnte sich die notwendige Übergangsdiät. Wohl ist er auch später noch gern, ob auch nicht mit dem früheren Erfolg, zum Lustspiel zurückgekehrt, zur Novelle und zu der an die Humoreske grenzenden Charakterschilderung („Fridolins heimliche Ehe“, die reizvolle Umdichtung des Kunsthistorikers Friedrich Eggers, der dem Kuglerschen Hause befreundet war, in einen liebenswürdig-humoristischen weltlichen Domherrntypus). Aber er wollte keineswegs schon für „ausgeglichen“, „beruhigt ästhetisch“ gelten, und sich schon in einer „inneren Harmonie“ abschließen. Gerade im Gegenteil: fortwährendes aufgeregtes Mitleben in großen Problemen, in den ewigen wie denen des Tages — das lockte ihn, das ward sein Glück. Daran reifte er, wie der junge Musiker in der „Osterinsel“, vom Eichendorffischen „Taugenichts“ zum ernsten Komponisten größeren Stils heran. Im Roman wie im Drama trat er mit ernsten und bedeutsamen Werken neben die Besten — kein Neuschöpfer und kein Neudenker, noch weniger aber ein Mitläufer der virtuosenhaften Routine, rückte er langsam, aber sicher auf die Stelle, die solch leidenschaftlichem Ernst der Seele bei solch bezaubernder Grazie der Form gebührte.

Seinen ersten Roman, „Geister und Menschen“, hat Wilbrandt später mit liebevoller Ironie „ein wundervoll mißratenes Buch“ genannt. Es steckt schon der ganze Wilbrandt darin. Freilich! was steckt nicht darin! alle Aktualitäten der Welt: die dänische Frage und der Spiritismus, die Umwälzungen im Bankwesen und die Diskussionen über die Todesstrafe. Die Grundidee, die Erziehung eines dilettantischen Malers zum thatkräftigen

Staatsbürger, geht in dem Wust der Abenteuer völlig verloren; aber wie gesund ist sie und wie bezeichnend! Daneben trifft man schon hier jene reizenden Epitheta, die Wilbrandts Specialität werden: die „unerledigten Baroneſſen", wie später „sein blondes Herz" — auch Johannes Kugler spricht von einer „blonden Stimme" — die „überlebensgroßen Worte"; schon hier die fröhliche Suada dieser liebenswürdig verführerischen Hauptheldeu; schon hier den tapferen Optimismus, der die „Zukunftsmenschen" auf die „Entwickelung aller Kräfte" hinweist und — fast in der Art des „Bandes" in Goethes „Wanderjahren" — eine Genossenschaft stiftet, die „die Menschen für Schönheit, für Sitte, für Thätigkeit und Verstandesübung und zuletzt — für Eintracht" gewinnen soll.

Nach jener langen Pause voll leichterer Novellen und Romane („Meister Amor" 1880) folgt, gleichzeitig mit dem Hauptdrama, eine neue, bedeutsame Reihe von „Gedankenromanen". Der Ausdruck soll nicht abschrecken; wohl beherrscht fast jeden dieser Romane ein Gedanke von oft recht abstrakter Natur als eigentlicher Hauptheld, aber fast immer verkörpert er sich dem Autor doch in lebensvollen Figuren. Um starre Allegorien in Hebbels Stil hinzuschreiben, hat dieser nervöse Beobachter viel zu viel Vergnügen an den „unzähligen kleinen Seltsamkeiten, durch welche die Natur ihre Geschöpfe zu unterscheiden liebt". Einer wiederholt seine letzten Worte immer: „ich hab' nicht ein einziges Bild! nicht ein einziges Bild"; einem anderen ist das Bedürfnis, ein großes Landschaftsbild durch Herstellung eines Sees zu vervollkommnen, fast zur fixen Idee geworden; mehrere sind unvergleichliche Nachahmer von Menschen- und Tierstimmen, und fast alle sind prächtige Kerle, die ihre Schwächen mit Humor tragen. Die bösen Gegenspieler freilich bleiben meist „gedacht", von dem zwischen religiösem Wahnsinn und gemeiner Schlechtigkeit hin und her geworfenen fabelhaften Nazi des Erstlingsromans bis zu dem Emil der „Osterinsel", dem grundverdorbenen Lügner, dessen Schwäche niemand den plötzlichen Mordanfall zutraut, den er auf seine Cousine macht: und wie ganz Intrigantin im ältesten Hahnenfederstil ist gar die kleine Dirne, die (in „Hermann Ifinger") den Maler, um sich für eine Ohrfeige zu rächen, zu Tode heiratet! Aber auch an die Stelle der Bösewichter treten öfters gelungenere Figuren, ehrliche Fanatiker (wie in „Adams Söhnen") oder gutmütige Genußmenschen (wie

in den „Rothenburgern“). Lebendig wird diesem Autor keine Figur, mit der er nicht Sympathie fühlt; und um die auch mit den „Bösen“ zu fühlen, ist er zu sehr Parteimensch, pädagogisch, agitatorisch, teilnehmender Kämpfer. Aber dafür werden jene Lieblinge, denen zu Ehren er das ganze Stück aufbaut, um so lebensvoller, und mit den Jahren immer mehr: welcher Fortschritt von dem Musterknaben Marcus in „Arria und Messalina“ zu dem Nymphas des „Meisters von Palmyra“! von dem blassen Berthold (in „Adams Söhnen“) zu den beiden „Prachtkerlen“ der „Osterinsel“!

Überhaupt ist es zu bewundern, wie rasch sich Wilbrandts Kunst auf diesem Boden steigert. „Adams Söhne“ (1890), worin, wie gleichzeitig im „Meister von Palmyra“, die Seelenwanderung diskutiert wird, stecken noch voll böser Romanhaftigkeit: Begegnungen in einsamen Strandhäuschen, intrigierende Diplomaten und schleichende Sekretäre, böse Liebesverwickelungen. „Hermann Ifinger“ (1892), ein Kunstroman, der energisch gegen den Realismus Stellung nimmt, zeigt in der Charakterzeichnung große Fortschritte, aber die Fabel leidet noch an Überfüllung. Seine Höhe erreichte Wilbrandts Romanstil in der „Osterinsel“ (1895), die das Schicksal und die Lehren Nietzsches aufgriff und in energischer Concentration das Verhängnis des allzu rasch über menschliche Grenzen emporstrebenden Übermenschen psychologisch erläutert. Gern benutzt Wilbrandt namhafte Modelle; so taucht hier noch der bekannte Naturprediger Johannes Guttzeit auf, „Hermann Ifinger“ porträtiert Makart, Lenbach und — ziemlich parodistisch — den Grafen v. Schack, „Hildegard Mahlmann“ (1897) spinnt sich um die Gestalt der von Herman Grimm so überschwenglich gefeierten „Naturdichterin“ Johanna Ambrosius, „Die Rothenburger“ (1895) benutzen die wunderbaren Heilerfolge des berühmten Orthopäden Hessing von Göggingen. Und immer steht er zu seinen Gestalten, wie Spielhagen, in einem persönlichen Verhältnis. Wenn das Ziel erreicht ist — wie jauchzt der Dichter mit seinen Kindern! Nichts schildert er lieber, nichts reizender, als das stille verschämte Lachen des geheilten Kranken — am schönsten in den „Rothenburgern“; wie denn das Lachen in allen Tonarten dem leidenschaftlichen Musikfreund die liebste Musik ist. Der Arzt in der „Osterinsel“ lacht dröhnend, vulkanisch; aber leise und zart erklingt zuweilen das Lachen selbst der Elemente:

Den goldenen Tag begrub die laue Nacht.
Es kam ein Duft vom warmen Land gezogen,
Leis klang das Meer, wie wer im Schlafe lacht . . .

Nur das oberflächliche rohe Lachen, das uns gar zu oft unter der täuschenden Maske des Humors verkauft wird, wird man vergebens bei diesem Autor suchen, für den die Dichtung, und alle Kunst, wohl ein Mittel ist, die Menschen zu beglücken, aber nur durch den ernsten tapferen Kampf. Und daß er diese Gedanken- und Seelenkämpfe so freundlich vorzuführen weiß, das bezeichnet freilich auch die Grenzen seines Könnens.

Deshalb bleibt Wilbrandts höchstes Werk ein dramatisches. Auf der Bühne zwang den geübten Dramaturgen die Rücksicht auf das Publikum, mit Wahrscheinlichkeiten strenger zu rechnen, als der Erzähler that. Und eben deshalb durfte er Wunder vorzuführen wagen.

Weit ist der Weg von „Arria und Messalina“ (1874) zum „Meister von Palmyra“ (1889). Ein halbes Menschenalter trennt das Römerstück des Shakespeareaners von dem Mysterium des inzwischen in Wien an Grillparzer und Raimund zu neuer Art Herangereiften. Einst waren dem eifrigen Leser antiker Autoren aus Tacitus die Kontrastgestalten der edlen ernsten Arria und der üppigen Messalina erschienen; aber — bezeichnend genug — sie blieben ihm starr wie „Statuen“, bis die Figur des Marcus ihm aufging und diese Lieblingsfigur die „Marmorbilder“ in Bewegung setzte. Es blieb trotz der mächtigen Wirkung, zu der die geniale Darstellung einer Charlotte Wolter der glänzenden Virtuosin der Sünde, Messalina, verhalf, eine Tragödie von jener bösen Art, in der antiker Stoff und modernes Empfinden nie zur Deckung gelangen. Erlebt war dies Drama nicht. Aber erlebt ist die große Sehnsucht des Apelles von Palmyra. Der Dichter, der sich so oft und so leidenschaftlich in fremde Seelen hineingelebt hatte, der den politischen Agitator und den scherzenden Lustspieldichter, den grübelnden Denker und den praktischen Pädagogen, der Friedrich Nietzsche und Johanna Ambrosius in seiner eigenen Brust eine ganze Existenz hatte durchleben lassen — er kennt und versteht diese Sehnsucht, nicht zu sterben, um mit gesammelter Kraft immer Neues, Höheres zu erleben. Aber er weiß auch, daß das wieder ein übermenschliches Verlangen ist. Und so wird Apelles, der Künstler, der Feldherr, der glücklich Einsame, in jahrhundertlangem

Leben dazu erzogen, selbst den Tod zu begehren. Aber nicht wie Ahasver aus Müdigkeit allein fordert er ihn — er begehrt ihn, um noch höher steigen zu können. Jene Frauengestalt, die in verschiedenen Gewandungen dem Meister von Palmyra beigegeben wird, Zoë, Phoebe, Persida, zuletzt, nun ein lieblicher Jüngling, Nymphas — sie lebt die Fülle der Möglichkeiten durch, Märtyrerin und Courtisane, strenge Christin und leichtherziger Heide; Apelles bleibt, was er war. Da er das erkennt, gelüstet es auch ihn, wie den Hellmuth Adler der „Osterinsel“, nach „neuen Menschen“. Und er stirbt gern, um sich wandeln zu können.

Geistreich wird die tiefsinnige Fabel durchgeführt; nur daß gegen Ende der Held allzu deutlich die Meinung des Dramas vorträgt. Vorher aber — wie poetisch, an Raimunds Allegorien gemahnend, ist die Figur des Pausanias, des Todesgottes als milden Sorgenlösers; wie weich und wohlklingend ist die Klage des nicht Alternden:

So rinnt die Zeit hinweg; in Tropfen, langsam —
Zuletzt ein Meer, das uns vom Einstmals trennt.

Zu viel Leben ist auch in den Nebenfiguren, wie Longinus, als daß man dies „Ideendrama“ verwerfen dürfte, weil es nicht realistisch sei. Eine große Aufgabe ist fast ganz gelöst; in strenger Folge und doch ohne schematische Dürre zieht das Wunder an uns vorbei. Lyrische Weichheit schließt dramatische Effekte von packender Kraft nicht aus. In einer Zeit, da alles dem Realismus zustrebte, diese Pfade zu wandeln, war tapfer genug; und es belohnte sich; fast als Einziger zeigte Wilbrandt, was die Hamerling und Jordan nie hatten zeigen können, daß eine „Gedankendichtung“ poetische Wahrheit, poetisches Leben, poetische Wirkung besitzen könne.

So hat sich Wilbrandt von Heyse zuletzt doch weit genug entfernt. Enger blieb ein anderer Schüler an die Pfade des Lehrers gefesselt, ein Schüler, der in schöner Dankbarkeit nie verleugnet hat, was er diesem verdankt: Ludwig Fulda (geb. 1862 in Frankfurt am Main). Er bekennt selbst:

Ich wählte dich zum Führer ohne Schwanken,
Obgleich beinah zum Märchen worden ist
Der Mut zu lernen und der Mut zu danken.

In diesem Spätling, dessen nähere Würdigung einem andern Zeitraum zufällt, klingt noch einmal ein Accord aus den Haupt-

tönen der Periode 1850—1860. Er hat etwas von den Epigonen, die Sorgfalt der Form vor allem; viel von den Vertretern der Besänftigungslitteratur, unter denen ihm besonders Roquette nahe steht: die etwas künstliche Entfremdung von den Mißklängen und Härten des wirklichen Lebens; nicht wenig von den Agitatoren, mit denen ihn die pädagogische und politisch-sociale Tendenz verbindet. Selbst jener Konflikt zwischen Lebensfreude und Weltschmerz, den wir für das Jahrzehnt besonders charakteristisch fanden, klingt wie ein leiser Oberton in den Optimismus seiner Poesie herein — einen Optimismus, der nicht der der starken Seelen, eines Gottfried Keller etwa, ist, sondern an den Gottesglauben jenes französischen Marquis erinnert: „Ich habe nie an Gott gezweifelt — ich habe mich immer in guter Gesellschaft bewegt".

So ruft uns Fulda noch einmal die Hauptklippe dieses Jahrzehnts unserer Dichtung ins Gedächtnis: wir sind wieder auf dem Wege zu einer Salon-Litteratur. Man hatte mit der Verbindung von Poesie und Leben, wie die Revolutionsdichtung sie darstellte, zu schlimme Erfahrungen gemacht; nun stellte sich eine neue Entfremdung zwischen beiden ein.

Dennoch hat diese Periode als ein Zeitraum der Sammlung, der Erholung, der Vorbereitung, einer neuen Vereinigung von Kunst und Leben vorgearbeitet. Selbst die aristokratische Kunst eines Leuthold und Heyse ist ein Schritt auf das demokratische Kunstprinzip unserer Tage zu: indem sie von dem allgemein gültigen Formenideal Geibels zu persönlicheren Rhythmen übergingen, bereiteten sie die Tage vor, in denen eine neue Kunst aus den Individualitäten heraus neue Ideale und einen neuen Stil gebären konnte. Vor allem kam aber der Prosa die Feinheit der Kritik, die Eleganz des Essays, die Sprachsicherheit der Frau v. Ebner und die Sprachschönheit Heyses dauernd zu gute. Erst dies Jahrzehnt hat das Deutsch Gutzkows für immer überwunden; erst seine Autoren haben die klassische Prosa Goethes wieder in ihre vollen Rechte eingesetzt. Schon das ist Grund genug, den Erben zu danken, die ein reiches Erbteil wieder erwarben, damit wir es besitzen!

Siebentes Kapitel.

1860—1870.

Das Jahrzehnt vor dem großen Kriege ist in litterarischer wie überhaupt in künstlerischer Hinsicht so arm wie wenige in unserem Jahrhundert. Gottfried Keller schweigt; Theodor Fontane und C. F. Meyer, Anzengruber und Nietzsche haben den Pfad zur Unsterblichkeit noch nicht gefunden; Marie von Ebner-Eschenbach erschöpft sich in erfolglosen Anstrengungen. Von den größeren Talenten stehen zwar Storm, Heyse, Freytag, Scheffel, Riehl auf der Höhe, ohne doch neue Töne zu finden: sie schreiten nur fort auf den Bahnen, die sie vorher einschlugen. Vor allem aber ist Spielhagen mit seiner rastlosen und doch im Grunde monotonen Thätigkeit, mit seiner in allzu angestrengter Produktivität erlahmenden stilistischen und technischen Begabung der Mann des Tages; neben ihm Fritz Reuter und Emanuel Geibel. Raabe, dem jetzt sein Bestes gelingt, wird noch kaum beachtet; Hebbel ist berühmt, aber im Erlöschen. Auerbach, noch immer vielleicht der Gefeiertste, versucht vergeblich im Zeitroman die Wirkungen zu erzielen, die die Dorfgeschichte ihm verschaffte.

Was neu auftaucht, hat nicht allzuviel zu bedeuten. Tageserfolge blühen dem Nachfolger von Roderich Benedix, dem fruchtbaren Lustspielverfasser Gustav von Moser (geb. 1825). Tiefere Bedeutung kommt dem Ruhm Hamerlings und Jordans und F. W. Webers zu, älterer Männer, die jetzt erst mit ihren Hauptwerken auftreten; aber dauernde Macht können wir auch ihren Schöpfungen nicht zugestehen. Wohl dürfen wir das bei Fritz Reuters Dichtungen; aber auch er ist der Sohn einer früheren Zeit.

Die Hauptbedeutung liegt auch in dieser Epoche noch in großen, auch für die Litteratur bedeutsamen gelehrten und halbgelehrten Werken. Der Optimismus Eugen Dührings und der Pessimismus Eduard von Hartmanns sind Voraussetzungen für

Nietzsche; Haeckels „Natürliche Schöpfungsgeschichte“ verkündet mit schmetterndem Drommetenschall den Sieg einer neuen Weltanschauung. Was wollen daneben preisgekrönte Epigonendramen bedeuten, wie sie der arme Albert Lindner (1831—1888) schrieb? Kein Schillerpreis konnte sie vor raschem Veralten und Vergessen sichern. Fr. Th. Vischers Faustparodie gar, an sich nicht ohne Größe, wurde durch den lärmenden Erfolg bei einer zu ernster Vertiefung in Goethes höchste Werke unlustigen Menge ein böses Symptom für die Flachheit und Kunstentfremdung einer rasch zu der Bühne der Lindau und Blumenthal herabgleitenden Zeit.

Fernab von dem gerade in jenen Jahren bis zum Überdruß gepriesenen „deutschen Idealismus“ erstanden große Künstler, und ältere Meister, Flaubert, Turgenjew, gaben ihr Reifstes und Bestes. Aber die Zeit war noch nicht gekommen, da sie, da Renan, die Goncourts, Zola, da Ibsen auf die deutsche Litteratur wirken sollten.

War es denn ganz und gar eine für die litterarische Entwickelung verlorene Zeit?

Keineswegs. Wissenschaftliche und politische Interessen fachten endlich wieder große Leidenschaften an,

Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen.

Mag immer bei dem größten Bürgerkrieg, den die Welt sah, das materielle Interesse der amerikanischen Nord- und Südstaaten sein gewichtiges Wort mitgesprochen haben — die edle Begeisterung der Sklavenbefreier hatte doch einen noch größeren Anteil an jenem ruhmvollen Kampf, der die letzte der großen Nationen erst recht zur Einheit schuf. Noch stärkeren Anteil hatte aufrichtiger Idealismus an der großen That des Kaisers Alexander, der die Leibeigenschaft aufhob. Das waren Thaten, die begeisternd wirkten und ihren Einfluß auch der Litteratur nicht vorenthalten konnten, mochten auch für den Denker und für den Dichter des amerikanischen Kriegs, für Ralph Waldo Emerson (1803—1882) und für Walt Whitman (1819—1892) Herman Grimm (1865) und Ferdinand Freiligrath (1868) vergeblich mit beredten Worten in Deutschland werben. Viel stärker und unmittelbarer aber war der Eindruck, den die homerische Großartigkeit der Züge Garibaldis, sein heroisches Auftreten, seine wunderbaren Siege machten. Hier fand man endlich wieder, was seit den Freiheitskriegen vergeblich ersehnt war, daß

„die Wirklichkeit zur Dichtung wird, daß wir den Kampf gewaltiger Naturen um ein bedeutend Ziel vor Augen sehen".

Auch der Verfassungskonflikt in Preußen, der so lange die Sinne der ganzen politischen Welt hypnotisierte, gehört zu den Kundgebungen einer neu erwachten Lust am Kampf, am öffentlichen Leben, an gemeinsamer Bethätigung. Nicht liberale Kurzsichtigkeit und nicht konservative Provokation allein erklären die Härte dieses leidenschaftlichen Ringens: zu Grunde lag das tapfere Erwachen der Besten aus der dumpfen Verzweiflung jener „verhängnisvollen Selbstverachtung". Idealismus, Patriotismus, aufopfernde Hingebung für ihre Sache sollte man dem Abgeordnetenhaus der Konfliktszeit so wenig absprechen wie den beiden großen Ministern Bismarck und Roon. Und in diesem wilden Kampf fühlten alle, es handele sich um Leben und Tod. Deshalb erwuchs in diesem Ringen eine neue parlamentarische Beredsamkeit. Nicht mehr galt, was Auerbach von Simson gesagt hatte: er rede Talare; die pomphafte, von romanischer Art beeinflußte, schwungvolle Rede der Paulskirche wich schärfer, schneidender, in das Wort des Gegners sich spitzig einbohrender Sprechweise. In diesem Kampf mit würdigen Gegnern wuchs Bismarck erst ganz zu dem großen Meister des Wortes heran. Seine großen Perspektiven, sein Talent des Schlagworts, seine glänzend originellen Vergleiche erreichte weder Albrecht v. Roon (1803—1879) mit seiner scharfen, kalten, militärisch bestimmten Sprache, noch die Redner der Opposition: Schulze-Delitzsch (1808—1883) mit seiner derb zugreifenden, volkstümlichen Art, Karl Twesten (1820—1870), ein Meister des Appells an das Gesamtgefühl der Hörer; die Veteranen Waldeck und Georg v. Vincke mit ihrem Pathos, die gelehrten Etatsredner Gneist und Virchow mit ihrer auch in der Erbitterung kühlen Sachlichkeit noch weniger. Aber überall fühlte man, daß es diesen Männern tiefster Ernst war; sie mieden die Phrase, die draußen im Land und zumal auf den berühmten Schützen- und Sängerfesttagen freilich üppig wucherte. Doch auch in dieser breiteren und deshalb eben gefährlicheren Beredsamkeit wuchsen aus dem neu gestifteten Nationalverein Meister der parlamentarischen Rede hervor wie die beiden Hannoveraner Rudolf v. Bennigsen (geb. 1824) und Johannes Miquel (geb. 1829).

Auch der Beredsamkeit der Kanzel wuchsen in dem Sturm der allgemeinen Erregung neue Flügel. Rudolf Kögel (1829—1896),

in einflußreicher Stellung am Hof des Königs Wilhelm thätig, strebte in dem Rhythmus seiner von einem prachtvollen Organ würdevoll vorgetragenen Predigten nach dem Ruhm eines deutschen Bossuet; Friedrich Ahlfeld (1810—1884) schloß sich enger an die Tradition der deutschen Kanzelrede an, die Emil Frommel (1828—1896) aus Karlsruhe mehr nach der Seite gemütvoller Stimmung, der gewaltigste von ihnen aber, Oskar Pank (geb. 1838), durch poetische Erhöhung weiterzubilden suchte.

Forensische Beredsamkeit gedieh auch jetzt noch nicht in Deutschland; die akademische aber fand in Heinrich v. Treitschke einen Reformator, der von dem kühlen Ton der Belehrung zu dem leidenschaftlich erhitzten der Überzeugung vordrang — für das Katheder nicht ohne Schaden, zumal bei geringeren Nachfolgern, für die so dringend nötige Eroberung der Jugend für die vaterländischen politischen Ideale eine unschätzbare That. Und Männer wie Haeckel, wie Dühring, wie Scherer brachten kaum minder lebhaft das Feuer ihrer innersten Herzensmeinung zu flammendem Ausdruck und halfen die Kluft zwischen dem aristokratischen Lehrstand und der wißbegierigen Menge verringern.

Aber freilich — die aufblühende Kunst der Rede war die einzige fast, die sich wirklich erneute und sichtbar entwickelte. Die bildende Kunst steht immer noch unter der Herrschaft Kaulbachs und des gleich unkünstlerisch, aber viel geistloser unwahre Effektbilder arrangierenden Piloty; erst gegen Ende dieser Periode taucht mit Makarts (in Wilbrandts „Ifinger“ geschilderten) „Amoretten“ (1868) ein neuer Stern auf: ein echtes wenn auch einseitiges Talent, dem freilich die groben Effekte einer wilden Farbensinnlichkeit viel mehr als die gesteigerten Bedürfnisse seiner nach dem Rausch polyphoner Farben dürstenden Seele Ruhm und Gold verschafften. Die erste größere Kunst Anselm Feuerbachs scheiterte auf dem Boden desselben Wien, das Makart zum Mittelpunkt eines bacchantischen Kunsttaumels, zum Gegenstand eines blinden Enthusiasmus machte. Die Skulptur ward kaum noch beachtet. Das Musikinteresse erschöpfte sich in theoretischen Kämpfen um die Zukunftsmusik. Daß die Baukunst mehr sein könne als eine möglichst sparsam arbeitende Technik zur Befriedigung der unmittelbarsten Bedürfnisse — zu denen kaum Behaglichkeit und Bequemlichkeit zählten — fiel niemandem mehr ein. Die Tradition des Kunstgewerbes war im Aussterben. Die weibliche Kleidung brachte immer noch mit Chig-

non und Krinoline wulstige mechanische Rundformen zu stande, über deren Steifheit dann breite Hutbänder und unmotivierte Volants, zackig und punktiert, eine gewisse krampfhafte Bewegung breiteten. Allmählich rückt die Taille etwas höher und verbessert den Gesamtaufbau ein wenig, der vorher in dem schrecklichen Knick beim Übergang von der spitzen Taille in den Reifrock der weiblichen Erscheinung etwas Grotesk-Sphinxartiges gegeben hatte; aber noch immer hatte man kein Gefühl für die notwendige Einheitlichkeit des Kostüms. Den schlimmsten Beweis für die Geschmacklosigkeit der Damen bieten aber die Kinderkleidchen: noch immer tragen die kleinen Mädchen vorstehend weiße Höschen — ihr Ablegen wird bei Gutzkow und noch bei Ferdinand v. Saar symbolisch verwandt; und die hübschen schottischen Mützen werden zu Röcken getragen, die die Gesellschaftstoiletten der Mütter tragikomisch parodieren.

Die Geselligkeit leidet unter der Erregtheit der politischen Gegensätze. Konservative und Liberale hatten sich wohl seit 1848 nicht wieder gemütlich einander genähert. Aber früher waren wenigstens beide Parteien in allen Schichten der Gesellschaft vertreten. Jetzt trug die scharfe Sichtung der Beamten von seiten der Regierung — besonders unter dem preußischen Justizminister Graf zur Lippe — auf der einen Seite, die wachsende Militärfeindlichkeit der Liberalen auf der andern dazu bei, daß die politische Einseitigkeit der Gesellschaften noch durch sociale Beschränkungen gesteigert wurde: die Kreise der Beamten, der Kaufleute und Industriellen, der Gelehrten fielen auseinander. Die Schriftsteller waren fast durchweg liberal. Die Künstler, überwiegend politisch indifferent, genossen fast allein des Vorzugs, überall willkommen zu sein, und eroberten sich häufig eine gesellschaftliche Stellung, die zu ihrer persönlichen Bedeutung nicht immer im Verhältnis stand. Übrigens war das Leben noch anspruchslos, und auch Bedürfnisse und Preise der nahen „Gründerjahre" bereitete kaum irgendwo ein Anzeichen vor. In Berlin vor allem war man rührend einfach; in Wien wirkten Tradition und höfische Einflüsse stärker der schlichten Haltung des Bürgertums entgegen. Paris war noch immer die einzige eigentliche Weltstadt, deren Gebote auch London unbedingt und unbedenklich befolgte. Reiste man, so ging man am liebsten nach Paris oder nach Italien; die frühere Art, Deutschland zu bereisen, trat unter dem Drucke der Gegensätze von Nord- und Süddeutschland zurück.

Stark wuchs der Einfluß der Zeitungen. Auch „vornehme“ Schriftsteller traten dem Journalismus näher, als ein Geibel geduldet hätte; die aus Frankreich stammende Sitte, Romane zuerst bruchstückweise „unter dem Strich“ erscheinen zu lassen, wurde nun auch von Auerbach, Heyse, Spielhagen aufgenommen. Doch traten die Kritiker, denen sonst die Zeitung weitreichenden Einfluß verschafft hatte, neben den Politikern allmählich in den Hintergrund. Auch die Zeitschriften und Familienblätter eroberten durch politische Anteilnahme weitere Kreise — die liberale (schon 1852 begründete) „Gartenlaube“ sowohl wie ihr konservativer Gegenpart „Daheim“ (seit 1864).

Am schroffsten war die Scheidung auf religiösem Gebiet. Wenn die Frommen aus der Intensität ihres Gefühls heraus für den Zweifel und die Ablehnung anderer überhaupt nur selten Verständnis zeigen, so war jetzt auch den „Aufgeklärten“ die Empfindung für das Wesen und die Bedeutung religiöser Gefühle fast ganz verloren gegangen. Ein platter Rationalismus, der sich gern theoretisch als unüberwindlicher Materialismus gebärdete, und eine Orthodoxie ohne werbende Kraft standen sich mit kalt erbitterter Feindschaft gegenüber. Hier und dort beging man Fehler, die sich in den Jahren des „Kulturkampfs“ rächen sollten. Auf ein neues Anwachsen individuellen religiösen Empfindens war man in dem einen Lager so wenig wie in dem andern vorbereitet. Überwiegend war man pessimistisch gestimmt; aus religiöser Begeisterung konnte so wenig wie aus patriotischem Enthusiasmus in dieser Zeit der kleinen Kämpfe der neue weltschmerzliche Mystizismus eines Eduard v. Hartmann (geb. 1842 in Berlin), des vom Offizier zum Modephilosophen avancierten, unermüdlich fleißigen und schreiblustigen Propheten des „Unbewußten“, bekämpft werden. In ihm erlebte die aschgraue Spekulation ihre letzten Triumphe auch auf ästhetischem Gebiet, wenn der Philosoph a priori bewies, „Romeo und Julia“ und „Tasso“ seien gänzlich verfehlte Kunstwerke. Die thatkräftigere Philosophie eines Dühring, die energische Weltauffassung eines Haeckel, die tapfere Freude am Lebensrätsel, die Nietzsche beseelte — sie hatten erst langsam und allmählich durch den Nebel einer bequemen Verzweiflung durchzudringen. Auch in der Poesie kam Schopenhauer durch Raabe und Grisebach zu neuer Macht, während abseits davon die laute Lustigkeit eines Scheffel nicht selten nach Galgenhumor und innerer Unbefriedigtheit klang. Die Tüchtigen

selbst waren nahe daran zu verzagen. Es bedeutete schon eine neue Zeitstimmung, als der antireligiöse Optimismus Jordans oder der katholische Feuereifer Fr. W. Webers — in dem freilich auch recht viel Weltschmerz steckte — gegen Ende dieses Zeitraums ein stärkeres Echo zu finden begannen.

Im ganzen war es eine Periode der Vereinzelung, der „Atomisierung", wie man sich dreißig Jahre später auszudrücken liebte. Auch in der Wissenschaft herrschte ein ängstliches Specialisieren, von dem sich nur die bedeutendsten und kühnsten Geister frei machten; dann hatten aber nicht nur ein Riehl, dem wirklich immer etwas Dilettantisches anhaftete, sondern auch Gelehrte von Weltruf wie Dühring, Haeckel, Scherer, selbst Helmholtz, den Vorwurf des „Dilettantismus" oder „Feuilletonismus" zu befahren. Ebenso hatten es in der Litteratur Novellisten und Romanschriftsteller, Lustspielverfasser und Tragödienautoren, Lyriker und Prosaisten vielfach zu einer reinlichen Arbeitsteilung gebracht, die jedem das Monopol einer bestimmten Fabrikmarke gewährte; und wollte dann etwa Ebers aus dem ägyptischen Roman heraus, so war das Publikum ärgerlich über diese Eigenmächtigkeit.

Schon Wilhelm Raabe, in so vielen Dingen er auch Reaktionär ist, gehört in einem entscheidenden Punkt ganz der neuen Periode an; er ist Specialist durch und durch, immer „Humorist", immer in einem, oft genug zur Manieriertheit ausartenden künstlichen Stil befangen.

Ihm treten allerlei kleinere Humoristen auf die Ferse. Julius Stettenheim (geboren 1831 in Hamburg) brachte es in dem Ausbeuten gewisser fast mit Maschinenkraft betriebener Witz-Schablonen zu einer virtuosen Fertigkeit. Eine wirklich fruchtbare Idee lag zu Grunde: die frivole Unzuverlässigkeit gewisser Berichterstatter verdiente wirklich in dem von Bernau, einem Landstädtchen bei Berlin, über den russisch-türkischen Krieg referierenden Wippchen oder in dem allemal hinausgeworfenen „Interviewer" gegeißelt zu werden. Nun erfand sich aber der rein verstandesmäßig arbeitende Redakteur der „Berliner Wespen" gewisse stehende Hilfsmittel zur raschen Witzerzeugung, wie Wippchens Sprichwörter-Vermischungen, die freilich oft genug sehr spaßig wirkten; oder er sammelte unlösbare „Fragen an den Unfehlbaren", oder Namen für nicht zu rauchende Cigarren. All das, in großem Maßstab betrieben, bleibt einer gewissen Wirkung sicher, die nur eben keine künstlerische ist. Lebendige

Figuren werden diese Witz-Automaten wie Wippchen nicht, während ein minder berühmter Konkurrent Stettenheims, Sigmund Haber (1835—1895) aus Neisse, im „Ulk" lebendige Typen des Berliner Lebens schuf, den Bummler Nunne und die Nähmamsell Paula Erbswurst, die „nicht vorgreifen will" — Gestalten, die sich den Zwickauer, Strudelwitz, Karlchen Mießnick des alten „Kladderadatsch" nicht unwürdig anreihen. Derselbe Unterschied trennt den geistreichen, aber über ein Mosaik von Einzelwitzen nie hinauskommenden Wiener Humoristen Daniel Spitzer (1835—1893) von dem Holsteiner Julius Stinde (geboren 1841), der den Typus der allzu gescheiten, platt vergnügten Berliner Philistersfrau in seiner „Wilhelmine Buchholz" zum Ergötzen Bismarcks und zum Abscheu Mommsens mit tödlicher Sicherheit abmalte, aber freilich dann auch geschäftsmäßig ausbeutete („Buchholzens in Italien" 1883, „Familie Buchholz" 1884, „Frau Wilhelmine" 1886 u. s. w.; der erste Teil der „Familie Buchholz" brachte es auf 73 Auflagen!).

Bedeutender und eigenartiger ist unzweifelhaft der stärkste Humorist dieser Zeit: Wilhelm Busch (geb. 1832 in Wiedensahl bei Stadthagen), dessen Anfänge („Bilderpossen" 1858), auch schon das berühmte Buch „Max und Moritz" (1858), allerdings noch dem vorigen Jahrzehnt angehören, dessen eigentliche Wirksamkeit aber dies und das folgende ausfüllt. Stettenheim ist für seine Zeit nur durch die geschickte specialistische Mache bezeichnend, Wilhelm Busch aber durch das ganze Wesen seiner Kunst; denn allerdings darf man bei diesen scheinbar so ganz kunstlos hingeworfenen Reim- und Federspielen von Kunst sprechen. Das eben hebt ihn über harmlosere Vorgänger wie Heinrich Hoffmann (1809—1894) aus Frankfurt am Main, dessen weltberühmter Struwwelpeter (1845) es bis 1897 auf 209 Auflagen gebracht hat.

Wir sahen schon bei Scheffel den Stolz der Zeit auf ihr Wissen und Können in parodistischen Humor umschlagen. Tiefer geht die melancholische Begründung des Humors bei Busch. Er ist nicht, wie der Dichter des „Gaudeamus", ein persönlich mißgestimmter Mensch, der in der zu dicht besetzten Welt nirgends einen bequemen Tischplatz findet, sondern er ist im Grunde ein Verächter dieser Welttafel selbst und ihrer Genüsse. Schopenhauer ist die Lieblingslektüre dieses Humoristen, und wer seine Lyrik und seine Prosa kennt, wird sich darüber nicht wundern. Die „Kritik des Herzens" (1874), wenig beachtet, weil bilderlos, giebt für seine

ganze Produktion den Schlüssel. Sie zeigt ihn von Heinrich Heine formell stark beeinflußt, den Busch auch in der Überschriftlosigkeit der einzelnen Stücke nachahmt. Aber daneben finden sich ein paar vortreffliche Fabeln, die an die alten, gemütlich-humoristischen Fabeldichter wie Pfeffel und Lichtwer erinnern, und ein paar ernste rein lyrische Gedichte, die schwächeren etwas pomphaft, die besseren von rührender Schlichtheit. Im ganzen überwiegt unzweifelhaft die Reflexion, und sie gipfelt in Bekenntnissen wie dies: „Der Schmerz ist Herr und Sklavin ist die Lust." Symbolisch malt Busch seine ganze Weltanschauung in dem folgenden Gedichtchen:

Es sitzt ein Vogel auf dem Leim,
Er flattert sehr und kann nicht heim.
Ein schwarzer Kater schleicht herzu,
Die Krallen scharf, die Augen gluh.
Am Baum hinauf und immer höher
Kommt er dem armen Vogel näher.
Der Vogel denkt: Weil das so ist
Und weil mich doch der Kater frißt,
So will ich keine Zeit verlieren,
Will noch ein wenig quinquilieren,
Und lustig pfeifen wie zuvor.
Der Vogel, scheint mir, hat Humor.

Das wäre denn also ein Humor der Verzweiflung, die die Augen vor dem unabwendbaren Elend schließt und singt wie „wenn die Kinder sind im Dunkeln". Nicht minder erfüllt die beiden letzten Schriften Buschs ein bitterer Galgenhumor: die symbolischen Prosamärchen „Eduards Traum" (1891) und „Der Schmetterling" (1895) ironisieren den idealistischen Phantasten, der ausruft: „O wie schön ist doch die Welt!" und dabei den Stellwagen nicht bemerkt, der ihm nun ein Bein abfährt, oder auf der Jagd nach dem unbekannten Schmetterling vollends zum elenden Krüppel wird.

Dennoch darf man sich nicht vorstellen, der Autor, über dessen Bücher in Deutschland wohl am meisten und stärksten gelacht worden ist, habe immer nur Verse und Karikaturen gemacht, um sich von der Angst des Daseins zu befreien. Ganz unzweifelhaft sitzt neben dem pessimistischen Grübler, der freilich zuletzt die Oberhand gewonnen hat, ein Virtuos des unmittelbaren, des subjektiv notwendigen Lachens. Seine Produktivität gewährte ihm nicht nur Trost, sondern auch ganz unvermittelt Vergnügen. Und zwar war es das Vergnügen des Lernens, des Beobachtens. Die

große Freude am Studieren des Lebens, die einem Nietzsche die Freude an der Existenz selbst entbehrlich macht, kündigt sich hier schon bei einem Mann an, den neben dem großen Denker zu nennen vielleicht Sakrileg scheint. Dennoch beruht hierin seine ganze Kraft: in der Kunst, genau zu beobachten und die tausend wechselnden Bewegungen des Lebens auf ein paar große Linien zu reduzieren. Das giebt Busch etwas, das in dieser ganzen Zeit der hübschen Talente kaum einer noch erreichte: einen wirklich persönlichen Stil. Zunächst in der Zeichnung. Er bevorzugt, wie die meisten Karikaturenzeichner, bestimmte extreme Typen: den ganz Dünnen und ganz Dicken (bei seinen beliebten Brüderpaaren treten sie gewöhnlich nebeneinander auf), die fabelhaft spitze und die kugelig runde Nase; die gemütlich behagliche Hausfrau und die alte Hexe. Er eilt gern gewissen Situationen zu: der Prügelei, bei der womöglich Blut fließen muß, oder der zärtlich-grotesken Umarmung; er liebt einige besonders dankbare Nuancen des Gesichtsausdrucks: die Schadenfreude, das dumme Zuglotzen, die erschreckte Überraschung. Aber das alles paßt zusammen und giebt eben eine Welt, wie sie der Pessimist sich vorstellt: in der die Menschen, die Handlungen, die Motive der Handlungen wie die Melodien einer Drehorgel sich mit geringen Variationen immer wiederholen und immer durch ihre innere Bedeutungslosigkeit zu der Wichtigkeit, die der Betroffene ihnen beilegt, einen komischen Kontrast bilden. Diese einheitliche Grundanschauung hat der Text nur noch herauszuarbeiten. Es kommt ihm keineswegs darauf an, überraschende Geschichten zu ersinnen, wie es der von Fr. Th. Vischer nicht eben glücklich mit Busch verglichene Schweizer Töpffer thut; es kommt ihm noch weniger darauf an, das Momentane in seiner Eigenart scharf festzulegen, wie der von unserm Ästhetiker in dem gleichen Aufsatz so unglaublich unterschätzte Franzose Gavarni es liebt. Sondern typische Figuren erleben typische Schicksale — gerade wie im Volksmärchen. Der heilige Antonius, Pater Filucius, die fromme Helene sind für Busch drei Typen der Scheinheiligkeit — und an wirkliche Heiligkeit glaubt er eben nicht; der Dichter Bählamm (1883) und der Maler Kleckſel (1884) sollen Künstlers Erdenwallen in grotesker Übertreibung, aber doch immer typisch illustrieren. Es gilt also immer das Typische herauszuholen, und in der Kunst der Vereinfachung sucht Busch seinen Meister. Man denke nur an jene in den Betten halbversteckten Kinder- und Frauenfiguren — wieder ein Lieblings-

motiv — die mit zwei, drei Linien uns die vollkommenste Illusion nicht nur des Lebens, sondern der Bewegung geben. Überhaupt ist Busch unerreicht in der Darstellung von Bewegungen. In einer Zeit, in der Kaulbach, Piloty, Makart die Menschen in einer bestimmten Pose erstarren lassen mußten, um sie malen zu können, ward er der erste Virtuos des Momentbildes — eben wieder weil für das menschliche Leben Bewegung typisch ist und nicht Ruhe.

Nirgends tritt diese symptomatische Eigenart Buschs stärker hervor als in seinen berühmten Sentenzen. Karl von den Steinen, der berühmte Geograph, erzählt, wenn auf langen, staubigen, Seele und Körper abmattenden Wanderungen in der Wildnis Amerikas der Geist ganz in Lethargie zu versinken drohte, habe ihn nichts so belebt, wie diese Sprüche zu citieren:

Es ist ein Brauch von alters her:
Wer Sorgen hat, hat auch Likör

oder:

Denn hinderlich, wie überall,
Ist hier der eigne Todesfall

oder:

Wer sich freut, wenn wer betrübt,
Macht sich meistens unbeliebt

und so viele andere weise Aussprüche. — Was ist eigentlich in ihnen das Wirksame? Doch wohl das Parodistische, mit dem Selbstverständliches oder aber höchst Anfechtbares als tiefe Wahrheit vorgetragen wird:

Musik wird oft nicht schön gefunden,
Weil sie stets mit Geräusch verbunden.

Die Autoren dieser Zeit trieften vielfach nur so von Weisheit; an Gnomen und tiefsinnigen Bemerkungen wurde wieder fast so viel geleistet wie in der Zeit des Jungen Deutschland, an die diese auch sonst vielfach erinnert. Wilhelm Busch stellt diesen anspruchsvollen Dichtersentenzen die plattkomische Sentenz im Holzschnitt gegenüber und hat die Lacher auf seiner Seite.

Auch in anderer Hinsicht bedeutet er den Anbruch einer Reaktion gegen die herrschende litterarische Mode. Die Formvollendung des Münchener Kreises hatte dem jungen Maler in der bayerischen Hauptstadt auch in schwächeren Exemplaren begegnen müssen. Heyse, Storm, selbst Spielhagen — sie vertraten alle eine Glätte, eine Eleganz, die dem Pessimisten eine „Ruchlosigkeit" scheinen mochte. So kam er zu seinen Versen, gerade wie der von

ihm verehrte C. A. Kortum (1745—1824) in der unsterblichen „Jobsiade" (1784) durch den Gegensatz zu der Mondscheinpoesie auf seine grotesken Reime und grobkomischen Illustrationen kam. Die Schulung an Heine half; doch hat sich Busch erst allmählich zu jener erstaunlichen Leichtigkeit des komischen Reims heraufgearbeitet, die seine besten Werke, vor allem die „Fromme Helene" auszeichnet. Hier entspricht wirklich der ebenso selbstverständliche wie unmögliche Reim dem „wahnsinnigen Spiel des Zufalls, der phantastischen Aufhebung der Naturgesetze", die Vischer als einen bezeichnenden Zug bei den Bilderhumoristen hervorhebt. Gerade diese Reime und daneben die schelmische Willkür der Schlußmoral halten uns fortwährend im Gedächtnis, daß es sich eben um ein kühnes Spiel handelt — eine Empfindung, ohne die der skeptisch-pessimistische Grundton die humoristische Wirkung zerstören würde.

Aus dieser Art des „tendenzlosen Spiels" ist Busch aber doch in der mittleren Periode seines Schaffens herausgetreten und gerade, damals hat er das Höchste erreicht. Dem Schopenhauerianer, dem liberalen Protestanten, dem Realisten war ein natürlicher Gegensatz zur Kirche und besonders zum Katholizismus angeboren. Als nun der „Kulturkampf" kam, begeisterte der heroische Anfang dieses Unternehmens, das so wenig heroisch schließen sollte, den in München in der Atmosphäre der Döllinger und der Kaulbach lebenden Satiriker zu eifrigster Parteinahme. Nun erschien (1870) der „Heilige Antonius", dem „Die fromme Helene" (1871) und der geringere „Pater Filucius" (1873) folgten — letzteres eine aufdringlich deutliche Tendenzsatire. Allgemein politische Tendenz erfüllte den „Geburtstag" (1873), der gegen die Partikularisten in der hannoverschen Heimat zu Felde zog. Die „Kritik des Herzens" bedeutete den Abschied von der öffentlichen Kampfesthätigkeit. Ihre mildere, weichere Stimmung zeigt sich auch noch in der „Knopp-Trilogie": „Abenteuer eines Junggesellen" (1875), „Herr und Frau Knopp" (1876), „Julchen" (1877), in der die typische Zeichnung nun zur Darstellung eines ganzen Durchschnittlebens fortschreitet. Auch sie ist reich an glücklichen Worten und Gebärden, doch die alte Frische der Erfindung zeigt sich nur noch in einem Überbleibsel aus der kulturkämpferischen Episode: dem Eremiten Krökel — der letzten wirklich zu dem grotesken Stil eines Rabelais aufsteigenden Schöpfung Buschs. Die Befriedigung am Kampfe hatte ihm wohlgethan; nun folgte die Enttäuschung.

Die späteren Bücher sind nur noch Selbstkopien, wenn auch nicht immer ganz mißlungene. Er lebt nun einsam in seiner ländlichen Heimat, ein stiller Mann, dessen interessanten Kopf mit den durchbohrenden Augen kein Geringerer als Lenbach verewigt hat. Zu Michelangelo und Goethe werden wir ihn nicht, wie sein Verehrer Eduard Daelen, stellen; aber unter den charakteristischen Figuren der Zeit, unter den Vorläufern einer neuen, realistisch stilisierenden, pessimistisch idealisierenden Richtung gebührt ihm ein Platz, und unter den „Trostern" des deutschen Volkes darf der Mann nicht vergessen werden, dessen humorvolle Selbst- und Weltüberwindung uns so viele Stunden erschütternden Lachens verschafft hat. Uns scheinen auch seine selbst von Vischer hart gescholtenen „Unsittlichkeiten" das Maß nicht zu überschreiten, das sich die Satiriker gerade der naivsten Zeiten gestatteten; will man ihn angreifen, so greife man lieber das Fundament seiner Weltanschauung an, jene blasiert weltschmerzliche Stimmung, die die höchsten Ideale nur zu ironisieren weiß:

Enthaltsamkeit heißt das Vergnügen
An Sachen, welche wir nicht kriegen.

Hier lag das Ungesunde; hier war Busch durch größere Humoristen zu überwinden, durch Gottfried Keller und Theodor Fontane, durch Anzengruber und Rosegger: Humoristen, die an Ideale glaubten. Und nichts brauchte die Periode der D. Fr. Strauß und der Büchner nötiger als starke, kampflustige Idealisten!

Sie fehlten glücklicherweise nicht. Allmählich begann der Materialismus sich zu einer Orthodoxie zu entwickeln, die zum Widerspruch reizen mußte. Ludwig Büchner (geb. 1824 in Darmstadt), ein Bruder Georg Büchners, ward mit seinem geist- und reizlosen Materialistenbrevier („Kraft und Stoff" 1855, jetzt in 19. Auflage) der Kirchenvater der selbstzufriedenen Plattheit. Ehrliche Fanatiker wie der Held von Turgenjews dieser Epoche angehörigem Hauptroman „Väter und Söhne" (1862), wohl dem ersten, mit dem der große Russe auf die deutsche Litteratur einzuwirken begann, blieben in der Minderzahl; hauptsächlich rekrutierte sich das Heer der Materialisten, die gern den schönen Namen „Freidenker" für sich allein in Anspruch nahmen, aus jenen Kreisen, in denen man eine fertig gelieferte Weltanschauung aus dem modernsten Laden bezieht, um von nun an jeden zu verachten, der anders gekleidet geht. Aber eine Anschauung, die so tief wurzelte

und so weit verbreitet war, ließ sich durch negative Bekenntnisse nicht mehr erfolgreich bekämpfen. Positive Bekenntnisse von gleicher Werbekraft waren erforderlich. Sie kamen. Man hatte das Kämpfen zu sehr verlernt. Kriegerische Naturen lehrten die ermüdete Zeit wieder im Kampf um ideale Güter, vor allem auch um nationale Interessen eine lang entbehrte Lebensfreude, eine lang vermißte Berechtigung der Existenz finden.

Eugen Dühring (geb. 12. Januar 1833 in Berlin) ist jedenfalls die originellste Gestalt unter ihnen, wenn auch eben nicht die liebenswürdigste. Er wurzelt selbst durchaus im Materialismus, ja er erklärt den richtig verstandenen Materialismus für die allein berechtigte Weltauffassung; aber dieser soll ihm dennoch nur „Fußpunkt höherer humanitärer Lebensschätzung" sein. Mit aller Entschiedenheit betont Dühring den Wert des Lebens, und das Buch, das er so benannt hat („Der Wert des Lebens" 1865; stark verändert in dritter Auflage 1881), nimmt sowohl unter seinen programmatischen Schriften als auch überhaupt unter den populärphilosophischen Büchern der Zeit einen hohen Rang ein. In der Innigkeit, mit der er die Wirklichkeit als solche umfaßt, auch wenn, auch weil sie Unvollkommenheiten besitzt, Leiden bringt, Lasten auferlegt, in dieser „Naturfrömmigkeit" von ganz neuer, moderner Färbung liegt seine Kraft, liegt die Poesie dieser sonst antipoetischen Natur. Hier haben wir etwas, was mit der Wirklichkeitsliebe Georg Büchners näher verwandt ist als mit dem kalten und wesentlich negativen Materialismus seines Bruders Ludwig Büchner, dessen Namen Dühring, wie die „der Herren Moleschott und Vogt", auch ziemlich höhnisch ausstreicht. Wesentlich aus dieser positiven Liebe zur Wirklichkeit heraus wendet sich Dühring mit Leidenschaft gegen den „jenseitigen Gespensterglauben" — mit dem Wort wie mit der Idee hat er auf Nietzsche gewirkt — und gegen alle künstlich großgezogenen Illusionen, die die Freude an der realen Existenz beeinträchtigen. An dem Pessimismus seiner Zeit wie jeder Zeit hatte, wie Dühring richtig erkannte, die Enttäuschung einer in idealistischen Trugbildern aufgewachsenen Jugend einen großen Anteil. Wenn aber die Desillusionslitteratur der Heine und Dingelstedt, der Flaubert und Mérimée, der Jacobsen und Tolstoi den Illusionen im Grunde des Herzens recht gab und sich satirisch gegen die enttäuschende Welt wandte, lehrte Dühring umgekehrt diese schlimmen Erfahrungen gegen den falschen Idealis-

mus verwerten. „Man hat das Naturganze zu nehmen, wie es ist, und die einzige Anstrengung, die erforderlich wird, besteht darin, die von der Materie abschweifenden, unter mannigfaltigen Verkleidungen umgehenden Phantastereien fernzuhalten."

Einen Anti-Idealisten darf man Dühring deshalb doch nicht nennen. Sein Ideal ist die sinngemäße Weiterentwickelung der Menschheit, und zunächst und vor allem seiner eigenen Nation. Dies Ideal giebt jedem Individuum und jeder Lebensphase einen Anspruch auf möglichste Freiheit von jedem überflüssigen Zwang; aber es legt auch jeder Lebensphase und jedem Individuum ganz bestimmte Pflichten auf. In der Betonung dieser Pflichten steht Dührings „antikratische" Lehre zu dem extremen Individualismus eines Max Stirner in schneidendem Gegensatz. Pflicht ist vor allem die unbedingte Wahrhaftigkeit: nur wer ganz das ist, wofür er sich giebt, darf die Rechte beanspruchen, die aus seiner Stellung erfließen. Ist die Wahrhaftigkeit aber noch mehr eine Pflicht des Einzelnen gegen sich selbst als gegen die anderen, so hat er Verpflichtungen doch auch gegen die ganze Gattung. Die Ehe ist eingesetzt als Mittel, eine Schöpfungsarbeit im höchsten Sinne zu ermöglichen. Durch die Wahl des Ehegenossen, durch die liebevoll-vernünftige Diätetik des Ehelebens, durch die gesunde Erziehung der Kinder hat jeder Mensch an der Emporhebung des Geschlechts mitzuarbeiten.

Ausgestattet mit einer ganz bestimmten und sehr individuell gefärbten Vorstellung des „modernen Menschen", des Zukunftsmenschen, fühlt Dühring sich zum entschiedenen Kampf verpflichtet gegen diejenigen Rassen, die seinem Ideal widersprechen. Es sind vor allem — ganz begreiflicherweise — die beiden, von denen die bisherige Idealbildung der Menschheit vorzugsweise herstammt. Wer mit dem Begriff einer ganz neuen, realistischen Idealen dienenden Menschheit ernst machen will, muß in Gegensatz zu den Idealen kommen, die Griechen und Juden, die Gestalter des klassischen und die Vorbereiter des christlichen Ideals, hervorbrachten; und bei Dührings leidenschaftlicher Kämpfernatur artet das freilich gleich zu dem Urteil „von der vornehmlich sophistischen Natur des griechischen Nationalcharakters", von dem „zur vollen Ehrlichkeit unfähigen Griechentum" und zu noch schärfer beschimpfenden Urteilen über die Juden aus. Der preußische Beamtensohn war in einer Sphäre aufgewachsen, die wesentlich noch von Fridericianischen Anschau-

ungen beherrscht war; Friedrich der Große ist fast der einzige Heros außerhalb der Denker-Märtyrer — wie Galilei und Robert Mayer —, den er anerkennt; Voltaire wird als Dührings einziger eigentlicher Vorgänger gefeiert. Der französischen Art fühlt sich der leidenschaftlich nationalgermanische Autor auch am nächsten verwandt — eine Verwandtschaft der Gegensätze, die ihre gute historische und psychologische Berechtigung hat. Ihre Nüchternheit und Klarheit, die wissenschaftlichen und kulturhistorischen Verdienste der am meisten mathematisch angelegten Nation, endlich der naive Realismus, der beim Franzosen unter aller Phrase und über allem Enthusiasmus immer wieder durchschlägt — das ließ ihn das Bild des Europäers der Zukunft wesentlich nach dem Modell des Franzosen der Aufklärungsepoche zeichnen.

Auch seine ästhetischen Anschauungen sind von diesen Einflüssen mit bedingt. So wenig wie das Ideal darf man der Weltanschauung Dührings die Poesie abstreiten. Zunächst ist eine leidenschaftliche, die ganze Seele ausfüllende Hingabe an bestimmte Ideen und an die Wirklichkeit in sich eine Art latenter Poesie. Wie sie den sonst oft bis zur Trockenheit nüchternen Philosophen gelegentlich — so in seiner Schilderung der wahren Ehe — zu Accenten von hinreißender Wirkung fortreißt, so giebt sie auch einzelnen Auffassungen oft eine poetische Färbung. Wichtiger ist für Dühring die (von Lotze bereits verkündete) Vorstellung der mathematischen Schönheit: einer hohen, gesetzmäßigen Regelmäßigkeit im Wirklichen, deren angemessene Darstellung ihm als die einzig berechtigte Kunst erscheint. Er stellt denn auch geradezu die Forderung einer „Wirklichkeitspoesie“ im strengsten Sinne auf. Die Poesie etwa Goethes scheint ihm durch „Beschönigung“ der Realität nicht nur unmoralisch — und er macht den moralischen Standpunkt in aestheticis sehr energisch geltend — sondern auch unästhetisch, weil sie unsern Wirklichkeitssinn verletze. Wir sehen: Dühring ist hier nur der Komparativ von Otto Ludwig. Wie der Dichter dem „Idealisten“ Schiller vorwarf, er betrüge den Hörer um die Wirklichkeit, so erhebt der Philosoph den gleichen Vorwurf gegen den „Realisten“ Goethe. Auch hier hat Dührings Lehre, die übrigens mit dem landläufigen Naturalismus nichts gemein hat, symptomatische Bedeutung.

Die beste Probe auf jedermanns Lehren ist für Dühring das Leben — ein Gesichtspunkt, den er besonders in seiner gerade durch

die bis zur Wildheit kräftige Subjektivität anregenden „Kritischen Geschichte der Philosophie“ (zuerst 1869) vertritt. Es ist charakteristisch, daß er Ludwig Feuerbach, den er übrigens hochstellt (und dem er nächst den Encyklopädisten und Schopenhauer das meiste verdankt), rügt, weil er „die ökonomische Selbstbeschränkung eines Sokrates oder eines Spinoza“ zu üben verschmäht habe. Dühring selbst hat sein Leben mit bewundernswerter Kraft auf die Basis der wirklichen Bedingungen gestellt. Aus kleinen Verhältnissen hervorgegangen, hat er sich eine vielseitige Bildung und durch seine Schriften so gut wie durch seine Anspruchslosigkeit eine ökonomisch gesicherte Stellung erarbeitet. Den rastlos Lesenden und Schreibenden traf das schwere Verhängnis der Erblindung. Er ertrug sie tapfer. Daß er immer herber und schärfer wurde, daß er seine Illusionsfeindlichkeit gern bis zum Anzweifeln auch berechtigter Größen trieb und „die Energie im Für nicht von der im Gegen trennen“ wollte, das freilich war kaum zu vermeiden. So kam er in Konflikte, und es wird heut wohl kaum noch jemand bezweifeln, daß die Stärkeren gegen den erblindeten armen Mann zu hart vorgingen. Er verlor (1877) seine Stellung als Privatdocent an der Berliner Universität. Doch fehlte es nicht an eifrigen Anhängern, die bald auch zur Überschätzung des Märtyrers kamen. Diese Konventikel, in denen die Verehrer Dührings mit dem vollen Radikalismus einer giftgeschwollenen Orthodoxie jeden Zweifler verdammen, vermögen doch gegen die Bedeutung des Propheten selbst so wenig zu zeugen wie etwa die Ausschreitungen der Wagnerianer gegen Richard Wagners Stellung. Der mittelgroße Mann „mit großen blauen Augen, starkem blondem, zur Seite gescheiteltem Haar, hochgewölbter Stirn und feinen durchgeistigten Gesichtszügen“, im persönlichen Umgange freundlich und bescheiden, öffentlich ein starkes Selbstgefühl rücksichtslos zur Schau tragend, bietet für wirklich berechtigte Verehrung immer noch Grund genug, auch wenn man seine Eitelkeiten und Einseitigkeiten, die Leidenschaftlichkeit seines Kampfes gegen Juden und Professoren, die häßliche Leichtfertigkeit seiner Anklagen gegen Lessing, Heine, Helmholtz nicht übersieht. Von allen Anfechtungen unbeirrt geht der Blinde in seiner einfachen Wohnung umher, in der ihm — bezeichnend genug! — nur *eins* unentbehrlich ist: reine Luft; er arbeitet und denkt unerschrocken. So hat er ein großes Beispiel auf seine Lehre gegeben. „Meine Lehre,“ sagt er mit berechtigtem

Stolz, „ist eine des Lebensmutes"; es wollte etwas bedeuten, daß gerade er diese Lehre durchführte. Eine gesunde, tapfer kämpfende Welt- und Lebensauffassung, wie sie die herrschende Auffassung der Zukunft sein muß, wenn die Deutschen eine Zukunft haben wollen, besitzt in Dühring einen erfolgreichen und bedeutsamen Vorkämpfer. Weitreichend war sein Einfluß auf den mächtigsten Zeitpädagogen des 19. Jahrhunderts, auf Nietzsche; aber auch unmittelbar hat er weite Kreise beeinflußt — oft zwar, wie es zu gehen pflegt, mehr durch das Ungesunde und Einseitige als durch das Gesunde und selbst Große in seinen Lehren und Anschauungen.

Auch als Schriftsteller ist Dühring nicht gering zu schätzen. Seine Sprache zeigt zwar in gesuchten und bis zum Übermaß oft wiederholten Lieblingswendungen („hochkomisch", „rückständig", „eine Meinung servieren" u. dgl.) mehr als gut ist Verwandtschaft mit dem Pamphletstil eines Karl Vogt, ohne dessen packende Kraft zu erreichen; aber die Energie der Charakteristiken und vor allem die meisterhafte Gliederung verleiht selbst rein fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen Reiz. Der wohlthuende Rhythmus in der Gesamtarchitektur seiner Schriften, die einfache Klarheit seiner Darlegungen, der wirksame Abschluß jedes Abschnitts giebt zugleich eine Vorstellung von jenem Ideal einer rein mathematischen, realistischen Schönheit der Prosa, wie sie Dühring vorschwebt, ohne daß doch sein allzu heftiges Temperament sie ihn auf längere Strecken erreichen ließe.

Die leidenschaftliche Hingabe an ihr Lebensideal, die Lust am Kampf für die von ihnen als unumstößlich angesehene Wahrheit, die Kraft, mit dem Feuer ihrer Persönlichkeit Seelen zu werben für die neue Aufgabe, teilen mit Dühring zwei Altersgenossen, zwei andere Feinde und Überwinder des blasierten Pessimismus, zwei andere Propheten moderner Weltanschauung: Ernst Haeckel und Heinrich v. Treitschke.

Ernst Haeckel (geb. 26. Februar 1834 in Potsdam) ist eine Apostelnatur. Früh gewann den feurigen Mann mit den tiefen Dichteraugen die Zoologie als Lebensberuf; früh, vor vielen anderen, erkannte er die ganze Bedeutung der Lehre Darwins und ward von da ab ihr unermüdlicher Vorkämpfer; durch mündliche Lehre und vor allem durch zwei bedeutende, mit werbendem Geschick in großem Zuge hingeschriebene populäre Bücher („Natürliche Schöpfungs-

geschichte" 1868, „Anthropogenie" 1874) hat er mehr als ein anderer dazu beigetragen, die Entwickelungslehre zur herrschenden Religion der Gebildeten in Deutschland zu machen. Auch er bekennt sich zum Materialismus; die Entstehung und Entwickelung der Eizelle im mütterlichen Körper löst ihm „die höchsten Fragen mittelst der Descendenztheorie in rein mechanischem, rein monistischem Sinne". Aber eben der Monismus, den sein „Glaubensbekenntnis eines Naturforschers" („Der Monismus" 1892) als „Band zwischen Religion und Wissenschaft" verkündet, soll gleichzeitig auch den vulgären Materialismus überwinden. Aus der Erforschung der Realität soll eine neue Ethik, soll auch eine neue Ästhetik emporblühen; das fordert Haeckel so ausdrücklich, wie Dühring es lehrt. „Durch die harmonische und zusammenhängende Ausbildung der Erkenntnis des Wahren, der Erziehung zum Guten, der Pflege des Schönen gewinnen wir jenes wahrhaft beglückende Band zwischen Religion und Wissenschaft, das heute noch von so vielen schmerzlich vermißt wird." Auch Haeckel also will über den einfachen Materialismus und die blasierte Ablehnung aller Ideale hinaus — auch er sieht das Heilmittel in einer Versenkung in die wirklich vorhandenen Schönheiten. Und auch er hat durch das Gefühl einer persönlichen Erlösung und Befreiung, das seine Schriften so beredt predigen, vor allem auf die Jugend begeisternd gewirkt. Auch in seinen „Indischen Reisebriefen" (1882) wirkt die Frische, die Empfänglichkeit, die Heiterkeit einer ganz von einer Empfindung ausgefüllten Seele wohlthuend. Aber auch Haeckel hat man manchen überscharfen, manchen unberechtigten Angriff auf gegnerische Überzeugungen zu verzeihen; auch ihm, wie Dühring und in noch höherem Grade Treitschke, hat man vorwerfen müssen, daß die Heftigkeit vorgefaßter Meinungen ihn zuweilen gegen die Wirklichkeit verblendet und ihn bis zur subjektiven Entstellung der Thatsachen treibt.

Als Agitator im größten Stile, als leidenschaftlicher Vorfechter eines nationalen und sittlichen Ideals ist Heinrich v. Treitschke (1834—1896) in erster Linie aufzufassen. Der Sohn des sächsischen Generals aus einer alten tschechischen Emigrantenfamilie (geb. 15. Sept. 1834 in Dresden) wäre am liebsten selbst Offizier geworden, wie sein Bruder, der 1870 fiel. Da verschloß dem achtjährigen Knaben eine von den Masern zurückgebliebene Schwerhörigkeit für immer die militärische Laufbahn. Er hat es

vielleicht nie ganz überwunden. In jenem machtvollen Essay über Heinrich v. Kleist, der nach Julian Schmidts beredten Worten das meiste that, um dem großen Tragiker eine zu spät kommende Volkstümlichkeit zu sichern, ruft er aus: „Wie viele flattern dahin ihr Leben lang, wie mit gelähmter Schwinge, weil ein Körpergebrechen, ein alberner Zufall sie ausschließt von dem Wirkungskreise, in dem sie ihr Höchstes, ihr Eigenstes leisten könnten.“ Feinsinnig hat Paul Bailleu, dem wir die tiefgehendste Charakteristik Treitschkes verdanken, diesen Stoßseufzer als ein Geständnis des thatenlustigen Mannes gedeutet. Immerhin — stark und gefaßt wußte schon der Knabe die schwere Probe so tapfer zu bestehen, wie der gereifte Dühring die der Erblindung. Seine Lebensphilosophie zog gerade aus dieser Erfahrung die besten Säfte: „Das einzige praktische Resultat, das ich daraus ziehen kann, ist allemal: werde ein recht tüchtiger Mensch und ersetze durch den Wert, was dir die Natur versagt! Und dies ist eine von den Lehren, die sich nur im Schmerze lernen lassen.“

So ward er, wie Dühring, im Unglück zum Kämpfer geschmiedet; so ward er durch die Not dazu gepreßt, in einer weichlich verzagenden Zeit dem Pessimismus aufs Haupt zu treten. „Denn Kampfes würdig ist des Lebens Schöne!“, wie es in einem seiner Gedichte heißt. Und diesen Kampf erachtete er, wie Dühring, als erste Mannespflicht. „Mein ganzes Wesen widerstrebt der Schopenhauerschen Junggesellenphilosophie und der thörichten Lehre vom Glück des einsamen Weisen. Meine Lebensweisheit lautet, daß wir armen Kreaturen ein wenig Glück brauchen, um sittlich und tüchtig zu leben.“ Freilich aber konnte der große Gewinn dieser mutigen Lebensanschauung nicht ohne Opfer erkauft werden. Die Unfähigkeit, einer lebhaften Diskussion zu folgen, konnte dem zukünftigen Politiker nicht ungefährlich bleiben. Die Schroffheit seiner Polemik, die schneidende Abweisung jeder von ihm nicht, manchmal auch nur nicht mehr geteilten Meinung hat gewiß zum Teil hier ihre Wurzel; denn eigentlich war Treitschke eine liebevolle, in der Freundschaft weiche Natur. Aber jene körperliche Vereinsamung zwang ihn über die angestammte litterarische Kampflust seiner Landsleute Thomasius, Lessing, Richard Wagner hinaus: er gewöhnte es sich an, auch die geschriebenen Einwendungen der Gegner nicht zu hören oder doch nur als der Beachtung unwertes Geräusch zu behandeln.

Der im Leid früh gereifte Jüngling studierte Nationalökonomie,

Jura, Geschichte; besonderen Einfluß übten auf ihn Dahlmann, den er in Bonn hörte, und Fichte, den er eifrig las. Wie Baillen treffend hervorhebt, gehen Treitschkes politische Ideen aus seinen ethischen Anschauungen hervor und nicht umgekehrt: „er verurteilt die deutsche Kleinstaaterei besonders deshalb mit aller ihm eigenen leidenschaftlichen Entrüstung, weil sie den sittlichen Charakter der Deutschen verkümmere und herabwürdige". Auch für die Nation, die er mit ganzer Seele liebte, galt jener Spruch, daß wir ein wenig Glück brauchen, um tüchtig und sittlich zu leben; die dumpfe Gedrücktheit der politischen Zustände ließ die deutsche Tüchtigkeit nicht zu ihrer vollen Kraft gelangen. Wie Wolfgang Menzel und Ludwig Börne, wie Sallet und Dingelstedt faßt er die unheilvolle Wirkung der zerrissenen politischen Zustände vor allem als moralische Gefahr auf. So ward der Schüler Fichtes und Dahlmanns zum aktiven Politiker.

Das war er schon, als er (1858—1863) in Leipzig als Privatdocent für Geschichte wirkte und dort namentlich Gustav Freytag nahe trat. Dem sonst nüchtern zurückhaltenden Vorfechter der preußischen Größe ging das Herz auf beim Anblick dieses Sachsen, der die Kleinstaaterei so ingrimmig haßte, dieses guten Kameraden, mit dem er „ein gutes Teil der Poesie, welche uns erwärmte und hob", aus dem Kreise der Antipartikularisten scheiden sah, als Treitschke 1863 als Professor nach Freiburg ging. Hier vollendete er sein erstes großes Buch, den ersten Band der „Historischen und politischen Aufsätze" (1865). Ganz und gar, wie es schon der Titel sagt, ein Schüler der „politischen Historiker", unter denen ihm nach der politischen Tendenz Sybel und Baumgarten, nach der lebhaft subjektiven Erfassung aber Mommsen am nächsten stand, ist er ein Genosse dieser glänzenden Männer auch durch die Vielseitigkeit der Interessen und die künstlerische Bewertung der Form. „Diese beiden leidenschaftlichsten und persönlich leuchtendsten unter unseren großen Geschichtsschreibern", nennt Erich Marcks Mommsen und Treitschke, indem er ihre Zusammengehörigkeit betont. Aber das Studium der politischen Geschichte, das bei den Früheren nur ein Hilfsmittel zur Erfassung der theoretischen Politik war, ward bei ihm eine Waffe der praktischen Politik. Unparteiisch wollte er gar nicht heißen. „Nach dem Ruhme, von den Gegnern unparteiisch genannt zu werden, trachte ich nicht . . . Jene blutlose Objektivität, die gar nicht sagt, auf welcher Seite der Darstellende

mit seinem Herzen steht, ist das gerade Gegenteil des echten historischen Sinns. Alle großen Historiker haben ihre Parteistellung offen bekannt." Zu Ranke, dem er es nicht verzeihen konnte, wie kühl er von Deutschlands größten Nöten zu erzählen verstand, blieb Treitschke immer in starkem Gegensatz; Macaulay und Mommsen leuchteten seinem Wege voran.

Schon diese Namen aber beweisen, daß Treitschke trotz seiner politischen Voreingenommenheit nicht etwa, wie doch wiederholt von liberaler Seite geschehen ist, mit Partei-Geschichtsmachern wie dem alten Rotteck zusammengestellt werden darf. Diesen war die Geschichte wirklich nur ein Arsenal, aus dem ihre Parteigänger sich Waffen holen sollten gegen „Tyrannen" und „Blutsauger"; die welthistorische Wirklichkeit verlor ihr selbständiges Recht. Treitschke dagegen besaß, was der echte Historiker nicht entbehren kann: die Freude an den Thatsachen. Als er sein größtes und berühmtestes Werk begann, die „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert" (seit 1879), da war es sein ausgesprochenes Ziel, den Deutschen wiederzugeben, was sie verloren hatten: die Freude an ihrer großen Geschichte. Er konnte es, weil er selbst sie so voll empfand. In dieser Intensität des historischen Miterlebens lag, wie in Dührings inniger Liebe zur Realität, wie in Haeckels Begeisterung für die neue Lehre, jenes zündende Feuer echter Poesie, das ihn zum größten Werber für die nationale Idee machte. Er hat sich auch selbst als Dichter versucht („Vaterländische Gedichte" 1856, „Studien" 1857; dramatische Entwürfe), ohne doch über den Dilettantismus hinauszukommen, wenige Stücke ausgenommen, in denen der starke Mann, der eigenes Leid in der Brust zu verschließen gewohnt war, doch einmal sagt, was er leide. Er glaubte sich eine Zeit lang zum Dichter berufen; aber dazu war seine Fähigkeit des Mit- und Einfühlens zu sehr begrenzt. Steht er bei den Seinen, so erlebt er alles mit, und das Bild des mächtig kämpfenden Hektors hat etwas Begeisterndes. Blickt er aber auf die Gegner, so verwandelt seine Leidenschaft sie sofort, wie der Trank der Kirke die Genossen des Odysseus, in lauter unreine Tiere. Er kann sich nicht genug thun an unermüdlichen Hohnworten; kein Österreicher, der nicht ein Scheltwort mit dem Präfix „k. k." erhielte; „demokratisches Gewieher", „maßlose Unwissenheit", „dreiste Pfiffigkeit" und dergleichen ohne Unterlaß, zumal in den letzten Bänden. So erhalten wir den Eindruck, daß auf der einen Seite immer nur Weisheit und Kraft

gewaltet habe, auf der andern nur Thorheit und Bosheit; solcher Kampf aber ist kein poetischer. Milton selbst mußte schon aus ästhetischen Gründen Satan als einen mächtigen Widersacher schildern; dem rhetorischen Eifer Treitschkes wäre er zum dummen Teufel geworden. Dabei nirgends ein Ausruhen, ein Verweilen, wie es die künstlerische Ökonomie fordert. Rastlos treibt den Kämpfer die eigene Leidenschaft, die alten Gegner noch einmal zu treffen, neue aufzusuchen, die geschlagenen zu verhöhnen. Das alles giebt dem zu viel gerühmten Stil Treitschkes die Maßlosigkeit, die Ruhelosigkeit, die Monotonie beständiger Aufgeregtheit, über die ein Stilist wie D. Fr. Strauß klagt. Auch scheint es mir unrichtig, die Mängel dieses immer rhetorischen, immer die gleichen Mittel verwendenden, immer überlauten Stils aus dem furor teutonicus des dreinschlagenden Politikers allein zu erklären; es ist in diesem Zuviel von Pathos eher ein atavistischer Rückschlag in die slavische Kriegsberedsamkeit der alten Trčeks. Die Geschichte der Beredsamkeit wird freilich gerade die rhetorischen Partien des Werkes so wenig übersehen dürfen wie Treitschkes Reichstagsreden (erschienen 1896) oder die in den „Zehn Jahren deutscher Kämpfe" (1874) gesammelten Aufsätze aus den „Preußischen Jahrbüchern", die Treitschke leitete nachdem er 1866 aus politischen Gründen die Freiburger Professur niedergelegt hatte.

Aber Treitschkes „Deutsche Geschichte" ist mehr als ein Kunstwerk; sie ist eine That, sie ist, trotz allen Einseitigkeiten, eine große patriotische That von dauernder Bedeutung. Mit ihr hat Treitschke wirklich Geschichte mehr gemacht als geschrieben. Er hat den Deutschen nicht nur, wie er begehrte, die verlorene Freude an ihrer Geschichte wiedergegeben — er hat ihnen auch ein neues Fundament geschenkt für die geschichtliche Entwickelung der Zukunft.

Die ungeheure Bedeutung des Werks, die schwerlich überschätzt werden kann, ruht vor allem wieder in der Persönlichkeit des Verfassers. Nach kurzer Thätigkeit in Kiel war Treitschke (1867) als Häussers Nachfolger in Heidelberg wohl der populärste Hochschullehrer Deutschlands, und das ist er in Berlin (seit 1874) geblieben. Was die Jugend hinriß, war der lautere Eifer, mit dem der Mann ganz in der Idee des Vaterlandes aufging. Er hatte mit seinem partikularistisch-sächsischen Vater, den er herzlich liebte, bittere Kämpfe ausfechten müssen, hatte wiederholt seine Existenz aufs Spiel gesetzt — unbedenklich; er kannte hier keinen Zweifel. Wer den

großen starken Mann mit dem entschieden slavischen Gesichtsschnitt sah, der mußte auf den ersten Blick zweierlei diesem breiten, schweren, bärtigen Gesicht ablesen: Güte und Ehrlichkeit. Wer ihn nicht sah, der mochte ihm beides absprechen. Aber die Zuhörer konnten sich nicht täuschen. Sie mußten erkennen, daß die Leidenschaft des Hasses bei ihm nur entsprang aus der glühenden Vaterlandsliebe, die in jedem Moment der deutschen Geschichte den jeweiligen Feind der „guten Sache" niederwerfen, erwürgen, ersticken mußte. Sie mußten erkennen, daß Treitschke in jedem Augenblick vollkommen überzeugt war von dem, was er sagte. Man hat ihm Widersprüche vorgeworfen, Sophismen, selbst Entstellungen — alles mit vollem Recht. Vielleicht am stärksten leiden darunter die sonst so meisterlich hingeschriebenen litterarhistorischen Partien, in denen Treitschke, aus dem Gedächtnis citierend, besonders dem Jungen Deutschland gröblich unrecht that, aber auch sonst Persönlichkeiten, die unter irgend eine Kollektiv-Antipathie fielen, wie Rahel oder Berthold Auerbach, Börne oder D. Fr. Strauß, auf das ungerechteste behandelt oder gar mißhandelt hat. Aber auch in rein historischen Erzählungen begegnet es ihm, daß das allgemeine Bild, das ihm vorschwebt, vorschnell die Wirklichkeit verdrängt und er, wie er in der Jugend Riehl spottend vorwarf, historische Gestalten und Scenen mehr aus der Intuition heraus zeichnet als aus wirklichem Studium. Nicht einmal das wollen wir bestreiten, daß er der Neigung, von den Gegnern das Schlimmste zu glauben, wenigstens zuletzt mit einem gewissen Behagen nachgab. Daß er in bestimmten Fällen nicht objektiv urteilen konnte, wußte er; es war Pflicht des Historikers, hier besonders sorgfältig zu prüfen. Das that er nicht; auch hier ließ er der freudigen Kampfstimmung die Zügel schießen und berauschte sich an seinem Haß. Aber eben weil ihn seine Leidenschaften berauschten, darf man ihm Unredlichkeit niemals vorwerfen. Er hätte sich in jedem Moment für das, was er sprach, zum Blutzeugen angeboten. Das fühlten seine Zuhörer. Hatten sie den seltsam vibrierenden Klang seiner Stimme nach den ersten Minuten sich angeeignet, so erschien bald diese sonderbar zerhackte Rede mit den tiefen Atemzügen der breiten Brust fast als die allein natürliche Redeweise — so nahm sie den Hörer gefangen. Nicht anders war es mit dem Inhalt. Nichts falscher, als Treitschke „Freude am Paradoxen" vorzuwerfen, weil er, der von Friedrich Wilhelm IV. ein so glänzendes Porträt gezeichnet hat, etwa Friedrich

Wilhelm III. als einen Heros darstellte. Treitschke war immer überzeugt, kein vernünftiger und ehrlicher Mann könne eigentlich anders denken als er. So ganz ging er in seinen Überzeugungen auf, und der eigene Umschwung vermochte ihn nie zu beirren. Wohin er auch marschierte — er zog allemal mit seiner ganzen Heeresmacht aus, gerüstet, kampffreudig, bereit zu siegen oder zu sterben; und so gab er in einer Zeit voll Pessimismus, Weichlichkeit, Blasiertheit ein großartiges Beispiel. Seine Persönlichkeit wurde ein Faktor in Deutschlands Entwickelung.

Als Mann des Kampfes, als Prophet der nationalen Idee, als Förderer und Vorempfinder der hohen Freude an dem Glück eines aufsteigenden Volkes steht Treitschke an erster Selle unter denen, ohne die die Regsamkeit, die Hoffnungen, die Gewißheiten des geistigen Deutschland von heute nicht denkbar wären. Nochmals ist hier auch an Felix Dahn (geb. 1834) zu erinnern und an das Beste in ihm: seinen feurigen Patriotismus, der etwas Poesie in seine schwächsten und absichtlichsten Schöpfungen bringt; und an Zeitgenossen Treitschkes wie Björnstjerne Björnson (geb. 1832), dessen leidenschaftliches Kämpfertemperament, dessen Einseitigkeiten und Schroffheiten wie die volle Ehrlichkeit seiner Natur und seines Idealismus an Eigenschaften unseres Historikers ihr Gegenbild finden.

Dieser Gruppe kämpfender, verkündender Naturen steht eine andere gegenüber, die aus dem vorigen Jahrzehnt noch eine gewisse Lässigkeit geerbt hat, ein behagliches Specialistentum. Wie Dühring, Haeckel, Treitschke, rechnen auch sie mit den Realitäten — mit der Realität des Publikums vor allem. Im ganzen ist es keine sehr sympathische Gruppe. Das ist ihr Verdienst, daß sie die Fühlung des Autors mit dem breiteren Publikum wiederherstellen, die die exklusive Salonlitteratur verschmäht hatte; das ist ihre Sünde, wie wenig Skrupel manche von ihnen in der Auswahl der Mittel hegten. Das gilt nicht für alle. Wilhelm Jensen (geb. 1837, aus Heiligenhafen in Holstein), den wir schon unter Raabes litterarischen Verwandten aufführten, besitzt das Geheimnis, in einer Produktion von unheimlicher Fülle immer ein vornehmer und immer ein liebenswürdiger Künstler zu bleiben; eben deshalb gehört er, der sich auf allen Gebieten des Romans und der Novelle, als Lyriker und natürlich auch im Drama versuchte, nicht ganz in diese Gruppe. Aber die bewußten Specialisten! Da ist

Hans Hopfen (geb. 1835) aus München, ein kräftiges energisches Talent, durch „jenes unschätzbare Teilchen gesundheitbezeugender Roheit“ (um einen Ausdruck aus seinem besten Roman anzuwenden) vor der Verweichlichung geschützt, die den Münchener Kreisen nahe lag. Geibel führte den jungen Juristen in die Litteratur ein; seine „Gedichte“ (gesammelt 1883) schlugen einen wirklich neuen Ton an in ihrer frischen unmittelbaren Männlichkeit. Die prachtvolle Ballade von der Sendlinger Bauernschlacht oder der energische „Trinkspruch“, die schlichten Trauergedichte, die frischen Widmungen vor verschiedenen Büchern — das ließ eine Persönlichkeit ahnen, die wirklich das Starke mit dem Zarten zu vereinen wußte. Auch wo er unter Heyses Einfluß stand, wie in der satirischen Verserzählung „Der Pinsel Mings“ (1868) oder der witzigen, in der Abtönung des Verses etwas an Heyses „Salamander“ erinnernden „Falschen Gräfin“, auch da blieb er doch ganz er selbst: eine merkwürdige Frische, ein gemütlich schmunzelndes Selbstbehagen, eine zuweilen gutmütig polternde Rauheit blieben ihm eigen. Der Roman „Verdorben zu Paris“ (1867) machte ihn gleich berühmt: ein der Genialität nicht entbehrendes Virtuosenstück mit unerträglich brutalem Ausgang, in dem er seinen Pariser Aufenthalt (1863) zu lebendiger, aber nirgends vordringlicher Milieu-Schilderung benutzte. Die nächsten Bücher („Der graue Freund“ 1874, „Juschu“ 1875) zeigten immer noch den famosen Erzähler: burschikos vorgetragen, mit gesuchten Stillosigkeiten, aber die Gestalten packend hingeworfen, die Fabel spannend durchgeführt. Noch in dem „Alten Praktikanten“ (1878) und allenfalls den „Bayerischen Dorfgeschichten“ (1878) hielt er sich auf dieser relativen Höhe. Dann ging es rasch bergab. Er brachte nun einen unerschöpflichen Strom von kurzen und breiten, ernsten und lustigen Geschichten ohne Stil und ohne Psychologie, ohne Stimmung und ohne höhere Ansprüche. Etwa das schreckliche „Allheilmittel“ (1885): an eine Aktualität angeknüpft in verwahrlostem Deutsch die wüste Geschichte eines prachtvollen Gelehrten, der im Handumdrehen zum wahnsinnigen Mörder wird, zum „gräßlichen gewissenlosen Fanatiker“ und „Scheusal“, wie seine unglaublich liebevolle Gattin erkennt. Von der Kraft, mit der etwa Balzac (in „la Recherche de l'Absolu“) die Entwickelung der fixen Idee darstellt, auch keine Spur; kein Anlauf zu einer Vertiefung des Konflikts zwischen der Gewissenhaftigkeit des Forschers

und dem Bedürfnis raschen Triumphes über die Gegner. Oder Nichtigkeiten wie „Im Schlaf geschenkt“ (1895) oder breit ausgesponnene Kneipscherze wie die „50 Semmeln des Studiosus Taillefer“ (1891) oder schlechte Liebesgeschichten im Marlittstile, in denen der arme, formlose (nötigenfalls aber doch wieder elegante) Maler die makellose Tochter des fürstlich reichen, weltberühmten, unvergleichlichen Künstlers bekommt, obwohl der neidische, geckenhafte, in widerlicher Mache schwelgende Sohn des Unsterblichen sie ihm nicht gönnt („Der Genius und sein Erbe“ 1887). Hopfen hat alle Entwickelung aufgegeben und aus der schludrig hingeworfenen Erzählung seine Specialität gemacht: das ist nun seine berechtigte Eigenart, und er setzt dabei eine so sichere, herausfordernde Miene auf, daß der Leser kaum und der Kritiker gar nicht zu mucken wagt, wenn der kleine Herr mit dem wohlgepflegten rotblonden Bart, den zwinkernden Äugelchen unter der goldenen Brille und die prachtvolle Dogge zur Seite ihn andonnert, halb Korpsbursch und halb Salontiroler. Ist auch der wunderbare „Pinsel Mings“, mit dem er einst so vielversprechende Fresken entwarf, längst von ihm genommen — er malt weiter auf seinen Namen hin „mit dem nächsten besten Besen frei“ und

So weit der Himmel über China blaute,
Las, was er schrieb, das Volk in Lust beklommen . . .

Ein entschiedenes Talent, dem nie eine Ahnung von dem kam, was Hopfen bewußt aufgab, hat Leopold von Sacher-Masoch (1835—1895, aus Lemberg) lebenslänglich seine Specialität kultiviert: sinnlich erregende Liebesgeschichten mit stark pathologischem Anstich. Sie fallen oft durch die rohe Stoffhaftigkeit ganz aus der Litteratur heraus und übertreffen oft wieder durch die Sicherheit der psychologischen Zeichnung und der Darstellung erotischer Zustände und Gefühle Dutzende von landläufigen Romanen. — Wilhelmine von Hillern (geb. 1836 in München) hat von ihrer Mutter, der Birch-Pfeiffer, die unermüdliche Produktivität und die Freude an grellen Effekten geerbt; ihr Rezept ist das alterprobte, die Liebe über alle Hemmnisse siegen zu lassen („Die Geier-Wally“ 1875, „Und sie kommt doch!“ 1879). — Andere nannten wir schon: Georg Ebers (geb. 1837), der freilich seine Specialität, den ägyptischen Roman, opferte, aber doch immer in der Nähe blieb; Paul Lindau (geb. 1839), als Kritiker und als Romanschriftsteller Hopfen an Ernst überragend, aber als Plauderer und Dramatiker

behaglich in der Sphäre einer bequem anregenden Nonchalance beharrend. Diese Reihe setzt sich dann weiter fort, in das nächste Jahrzehnt tief hinein. Da ist vor allem ein kleines Pikett wohlgemuter kleiner Talente, die die eigenen Erlebnisse frisch und lustig auszumünzen verstehen. Emil Mario Vacano (1840—1892) aus Schönberg an der mährisch-schlesischen Grenze sprang aus dem Kloster in den Zirkus und zog als „Signorina Sangumetta, die berühmte Schulreiterin" im Venetianischen umher, dem Abenteurerleben der fahrenden Leute so von Herzen ergeben wie vorher den Meditationen der lateinischen Kirchenväter. Dann streifte er in seinem lieben Österreich herum, ließ sich als Kunstreiterin und in der Mönchskutte photographieren und machte zwei Heiraten durch — „Patriarch und Gigerl" zugleich, wie er sich (nach Roseggers Zeugnis) einmal unterschrieb. Nachher betete er wieder fromm in den Kapellen und schrieb asketisch-philosophische Bücher. Mehr in seinem Element war er doch in den flotten Geschichtchen von Komödianten und Humbug, „leichter Ware" (wie ein Bändchen heißt), aber rasch auf den Effekt lossteuernd. Er ward übersetzt, ins Französische, Italienische, Ungarische, Holländische; er ward — wie Sacher-Masoch — verschlungen von erhitzten Lesern und Leserinnen. Er schrieb auch kein Deutsch, aber er konnte es wenigstens nicht besser. — Oder Alexander von Roberts (1845—1896) aus Luxemburg, ein preußischer Offizier, der sich (1873) in die journalistische Laufbahn warf, dann (1875—1883) in den Militärdienst zurücktrat, bis ihn die Krönung seiner unbedeutenden Skizze „Es" (1883) dauernd für den schriftstellerischen Beruf gewann. Die Offizierszeit hatte dem liebenswürdigen und strebsamen Manne das Auge geschärft für wirkliche Dinge. Ausgezeichnet versteht er es, etwa „die zackige Häuserreihe", die dem aus einem Pariser Fenster Blickenden den Horizont begrenzt, wiederzugeben, oder ein Kantinenzimmer zu zeichnen mit der „viel zu großen Büste des Kaisers aus jüngeren Jahren, mit einem braunvertrockneten Lorbeerkranz. Daneben hingen die Jugendbilder Napoleons III. und Eugenies, zwei lieblich und unschuldig aussehende Persönchen". Doch auch die Bewegung lebendiger Wesen giebt der geschulte Blick scharf wieder: „sie ließ den Wein hinabgleiten, den Kopf weit zurückgebogen, daß man die fast gierige Schluckbewegung ihres wundervollen Halses sah." Sein Specialgebiet war, wie ein Freund es ausdrückt, „die meisterhafte Schilderung des

Kasernen- und Kantinenlebens, die intime Zeichnung des gemeinen Soldaten mit seinen Leiden und Freuden, seinem Hassen und Lieben". Hier gelang ihm in dem Soldatenroman „Die schöne Helena" (1890) das Beste; auch die Rauheiten und Unebenheiten seines Stils waren hier am Platze. Aber er begehrte höhere Anerkennung. Gerade daß Fanny Lewald, die kluge Menschenkennerin, ihm zugerufen hatte, er werde immer nur „einspännig fahren", gerade das lockte ihn zu größeren Gestaltungen und zu Bühnenerfolgen („Satisfaktion" 1892). Es ging ihm aber wie Ebers: verließ er das Gebiet, auf dem er Specialist geworden war, so ward ihm die Gunst des Publikums untreu — und nicht ohne Berechtigung.

Ernster, pädagogisch gerichtet hat der kernige Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob von Freiburg i. Br. (geb. 1837 in Haslach i. B.) die fromme Schwarzwäldererzählung zu seinem Sondergebiet ausgebildet („Aus meiner Jugendzeit" 1880, „Wilde Kirschen" 1888, „Schneeballen" 1892, „Bauernblut" 1896). Auch er prägt gern die eigenen Erlebnisse aus („Aus meiner Studienzeit" 1885), kräftig, schmucklos; in der energisch beigefügten Moral steckt etwas von Alban Stolz und der Freiburger Tradition. Doch auch ein wenig von Jeremias Gotthelf ist auf diese kräftige Persönlichkeit mit ihrem Haß gegen die moderne Kultur und ihrer Liebe zur Heimat übergegangen. „Sein Blick," sagt Albert Geiger, „hat eine wundersame Fundkraft für Gestalten des Volkslebens; mit ein paar Strichen, voll höchster Ökonomie der Schilderung, stellt er Typen aller Art hin." Größere Geschichten „romanartigen Stils" aber muß auch dieser liebevolle Kritiker formlos und leicht weitschweifig schelten.

Auch Heinrich Noë (1835—1896) erhob sich auf seinem Sondergebiete weit über den Durchschnitt. Wie Hopfen und Wilhelmine v. Hillern ist er in München geboren; die Stadt schien jetzt den vielen eingewanderten Dichtern mit eingeborenen Autoren ein Paroli bieten zu wollen. Nach vielseitigem Studium, das ihn gerade auf seine künftige Arbeit gut vorbereitete — er trieb Naturwissenschaften und Linguistik —, ward er durch seine Reisen zu Reisebeschreibungen geführt und nahm bald die Führerschaft auf dem Sondergebiet der Reise- und Landesbeschreibung aus der gealterten Hand des trefflichen Meisters Ludwig Steub („Bayrisches Seebuch" 1865, „Österreichisches Seebuch" 1867, „Brennerbuch" 1869, „Deutsches Alpenbuch" 1875—1888, „Deutsches Waldbuch"

1894). Auch er war, wie der Ethnolog Ratzel ihm bezeugte, immer Prophet und Lehrer, ja ein gut Stück Mystiker („Sinnbildliches aus der Alpenwelt" 1890); er ist lyrischer gestimmt als Steub, mit dem er die unverlöschliche Frische der Naturfreude teilt. Sein Hauptvorzug bleibt aber doch die klare, reinliche Wiedergabe des scharf Gesehenen, das er sofort im Tagebuche festzuhalten pflegte. Auch sein Stil zeugt davon. Gegen überflüssige Beiwörter führte er einen ernsten Krieg: „er behauptete, sie erstickten die kräftigen, arglosen Hauptwörter in ihren Massenumarmungen und trügen die Hauptschuld an dem Herunterkommen der deutschen Sprache." So vertritt er gegen Humboldts blumen- und adjektivreichen Stil, dem noch Gregorovius den seinen nachbildete, die Reaktion, wie denn gleichzeitig auch in der Landschaftsmalerei der Protest gegen die mit „interessanten" Beigaben geschmückte „historische Landschaft" aufkam. Sicherlich muß das nackte, kräftige Hauptwort wieder mehr zu Ehren kommen; aber das Beiwort ist doch unschuldig an dem Mißbrauch, den bequeme Reiseschilderer mit ihrem „großartig", „entzückend", „unvergleichlich" getrieben haben!

Endlich haben wir noch eine Anzahl von Lyrikern, die bei vielfacher, zum Teil auch über die Grenzen der Lyrik hinausgreifender Produktion sich doch ein Sondergebiet zu emsiger Pflege ausgewählt haben. Martin Greif (geb. 1839) hat das „Naturbild" so eifrig in Beschlag genommen, daß thörichte Verehrer der Welt verkündeten, er habe es überhaupt erfunden! Anspruchsloser hat der katholische Pfarrer Franz Alfred Muth (geb. 1839 in Hadamar), ein besonders auch in Balladen fast wie Greif produktiver und — unglücklicher Poet, den lyrisch-epischen Schwank zum Sondergebiet gemacht und mit hübschem Erfolg gepflegt.

Wir hatten schon einmal eine solche Zeit eifriger Specialisten; aber damals war es mehr Schwäche der Anlage, was den Einzelnen in einem engen Feld hielt. Jetzt ist es mehr Absicht. Die Autoren wissen: hiermit haben wir Glück — wobei nicht immer an das äußerliche Glück beim Publikum gedacht werden muß. Sie wollen es zu etwas bringen; sie wollen nicht, ihren Eingebungen wahllos gehorchend, ihre Kräfte zersplittern. Versuchen sie es später doch, über ihr Eigengebiet hinauszukommen, so zeigt sich zumeist, daß ihr früheres Gefühl recht hatte.

Aber neben diesen praktisch-energischen Figuren dauern die Grübler fort. Die neue Weltanschauung, die Lehre von der Pflicht

des Kampfes, ist doch noch nicht ganz durchgedrungen. Noch immer giebt es Männer, denen das Geheimnis der seelischen Entwickelung wichtiger ist als alles Wirken nach außen; denen alle Produktion nur Mittel zur Erkenntnis ist. Auch sie wollen „den Widerstand der stumpfen Welt" besiegen, aber nicht durch stürmisches Vordringen wie Dühring und Haeckel und Treitschke, nicht durch systematische Ausnutzung persönlicher Vorteile und Erlebnisse wie Hopfen und Vacano und Roberts. Sie sind nicht so groß wie jene, aber größer als diese. Sie sind noch in der Unbehaglichkeit der Zeitempfindung befangen, aber sie wird in ihrer Dichtung fruchtbar, wird zur individuellen Note. Die Propheten schaffen die neue Zeit; die Specialisten richten sich in dem Übergang ein, wie die Goldschmiede in Florenz auf der Via dei orefici ihre Buden auf der Brücke haben; diese nachdenklichen Lyriker aber verhelfen der absterbenden Epoche zu einem Nachgesang. Der Übergang von einer litterarisch-exklusiven zu einer naturalistisch-volkstümlichen Zeit erweckt der alten Zeit noch einige schöne Abschiedstöne. Vor den großen Werbern flüchten sie sich noch einmal in die Stille des engsten Umkreises, aber von hier blicken sie nachdenklich in die Welt und grübeln ihren Gesetzen nach. Etwas Philosophisches haftet ihnen allen an, und etwas Melancholisches. Und eine stille Sehnsucht erfüllt sie, die doch vielleicht, ihnen unbewußt, ebendahin weist, wohin das laute Rufen der großen Werber geht.

Ferdinand von Saar (geb. 1833) aus Wien ist, wie Roberts, (1859) aus dem Offizierstand in die Litteratur übergetreten. Es ist für den Charakter der Zeit, für ihr „machtvolles Rüsten", vielleicht nicht ohne Bedeutung, wie stark frühere Militärs hervortreten: der Modephilosoph Eduard v. Hartmann, der Lyriker Greif, selbst in den Reihen der Konfliktsredner der General Stavenhagen und der Major Beitzke gehören hierher; Treitschke ist nur durch sein Leiden verhindert worden, die Laufbahn seines Vaters zu ergreifen. Auch Saars intimster Freund, Stephan Milow (eigentlich Stephan v. Millenkovics, geb. 1836 zu Orsova), der Verfasser von stimmungsvollen Elegien und leicht in die Affektation überschlagenden Novellen („Frauenliebe" 1893), hat den Degen mit der Feder vertauscht. Aber bei Saar trifft man weder Roberts' realistische Schilderung des „Elends der Kommißheiraten" noch anderer Autoren Freude am militärischen Glanz; und eine erschütternde Katastrophe wie die Brandstiftung in der

„Schönen Helena“ würde seiner leisen, gehaltenen Art gewiß nicht gelingen. Wenn jene auch beim Schreiben noch etwas von der Haltung des aktiven Offiziers haben, so ist Saar der typische pensionierte Offizier. Er war schon sieben Jahre im Ruhestand, als er (1866) seine erste und nach dem Urteil der meisten Kenner beste Novelle, „Innocens“, schrieb und veröffentlichte; mit langen Pausen erschienen dann seine weiteren Schriften, Dramen („Kaiser Heinrich IV.“ 1865), Novellen („Marianne“ 1873, „Novellen aus Österreich“ 1876, „Schicksale“ 1888, „Drei neue Novellen“ 1883, „Frauenbilder“ 1892, „Herbstreigen“ 1897), Gedichte (1882), Wiener Elegien (1893), schließlich ein komisches Epos („Die Pincelliade“ 1897). Kein schärferer Gegensatz zu der unermüdlichen Frische, mit der Jensen, zu der rücksichtslosen Hast, mit der Hopfen seine Erzählungen aus dem Ärmel schüttelt, ist denkbar, als Saars langsames, ruhiges Ausarbeiten. Er ist ein Dichter des Herbstes, den er in einem schönen Gedicht besingt:

Der du die Wälder färbst,
Sonniger, milder Herbst,
Schöner als Rosenblühn
Dünkt mir dein sanftes Glühn.

Nimmermehr Sturm und Drang,
Nimmermehr Sehnsuchtsklang;
Leise nur atmest du
Tiefer Erfüllung Ruh.

„Herbstreigen“ — die ganze Sammlung seiner Novellen könnte so heißen. Überall die milde Stimmung eines von der Welt freundlich enttäuschten Mannes. Er gehörte „zu den Raschdurchwallten“, die sich rasch und leidenschaftlich für schöne Frauen, für tote Gedanken, für gewaltige Ziele begeistern können. Was hat er erreicht? so wenig von dem, was er erhofft. Er hat das Verlangen aufgegeben; das höchste Ziel ist ihm nun „Erkenntnis des eigenen Selbst“. Und nun, um sich selber zu erkennen, sieht er zu, wie die andern es treiben. Er sitzt am langsam verlöschenden Kamin in einem alten mährischen Schloß, blickt mit den nachdenklichen Augen in die Kohlen und streicht sich die wirren ergrauenden Haare von der hohen Stirn. Da ist es ihm, als tauchten verwandte Gestalten vor ihm auf, die er einst gekannt, die sein scharfes Gedächtnis nicht losließ — rühmt er sich doch, keine Hand zu vergessen, die er einmal sorgfältig betrachtet. Und so entsteht ihm,

indem er die Geschichte sich selbst vorerzählt, die Novelle. Daher die typische Form seiner Novellen, wie Jakob Minor sie analysiert hat:

> Sie gehören fast alle jener eigentümlichen Form der Ichnovelle an, in der der Dichter selbst immer leibhaft gegenwärtig ist, ohne mit dem Helden selbst identisch zu sein. Meistens spielt er die Rolle des Vertrauten, der als Freund und Berater Gelegenheit zur Beobachtung und zur Anteilnahme gehabt hat . . . Der Dichter erzählt nur, was er erfahren hat; und wir erfahren von ihm nur, was er weiß und wissen kann. Über das, was er nicht in Erfahrung bringen konnte, läßt er uns im unklaren . . . Jede Saarsche Novelle spielt sich in einer Reihe von Begegnungen ab, die ungefähr den Kapiteln entsprechen, und wo beim Zusammenkommen und beim Weggehen immer die höflichsten Grußformeln beobachtet werden. Zwischen den einzelnen Begegnungen liegt immer ein Zeitraum von vielen Jahren und ein Wechsel des Schauplatzes . . . Mit jeder Begegnung aber ist ein entscheidendes Moment in dem Charakter des Helden oder in seinen Schicksalen gegeben; so viel Begegnungen, so viel Stationen auf seiner Lebenswanderung . . .

Natürlich; der Dichter fragt ja wirklich den Gestalten, die da als einzige Gäste ihm gegenübersitzen, ihre Erlebnisse ab. Und jede neue Situation, jede neue „Station auf der Lebenswanderung" verlangt für dies fein abtönende Dichtergemüt einen neuen Schauplatz: der frühere paßt nicht mehr. Eine ganz persönliche Formgebung, eben deshalb von eigenem Zauber. Man kann von Saars Novellen sagen, was sein Innocens von dem Bild an der Wand seiner Stube rühmt: „Man kann sich nicht satt schauen daran. Das kommt aber daher, weil man seine eigentliche Schönheit mit den Blicken gleichsam erst aus der Tiefe an die Oberfläche saugen muß. Beim ersten Hinsehen erscheint es fast leer und läßt kalt. — Solchen, die kein geistiges Auge besitzen, wird es niemals ein rechtes Wohlgefallen abgewinnen."

Seine Gestalten sind nie Bezwinger, stets Bezwungene. Aber ein „Gloria victis" klingt, leise doch vernehmlich, durch all seine Dichtungen. Wenn er auch „die erste Arbeiternovelle" verfaßt hat, den „Steinklopfer" (1873) — zu eben der Zeit, hebt Minor hervor, als sich Anzengruber aus den Steinklopfern seinen Lieblingsphilosophen Hans holt —, einen Vorläufer der „Moderne" hätte man diesen Romantiker nie nennen sollen. Nicht auf Wirklichkeitsbilder von täuschender Kraft legt Saar seine Bücher an; Stimmungsbilder, am liebsten mit leicht altmodischer Färbung, giebt er, und das Blinde Kuh-Spiel in „Marianne", wohl das lieblichste Genre-

bild aus dem vormärzlichen Österreich, das wir besitzen, ist für ihn ungleich charakteristischer als jener fast zufällige Griff in modernes Arbeiterelend.

Romantiker ist er auch in der Lyrik, und jene „Wiener Elegien", die so liebevoll das alte Wien in das neue hineinzeichnen, bilden die Krone seiner Dichtung. Auch in den Gedichten verleugnet sich das mild-melancholische Temperament nicht, das die Telegraphendrähte im Windhauch zur „Äolsharfe dieser Welt" umdichtet und in der „Nänie" die Kunst als tot beklagt, so viel sich auch der Virtuosen regen. Sobald er sich aus der Sphäre der elegischen Lyrik entfernt, erkennt man in der mißglückten Reflexionsdichtung den feinen Künstler nicht wieder. Und ebenso mußte er im Drama scheitern. Daß die Bühnenwirksamkeit fehlt, gestehen selbst seine wärmsten Verehrer zu. Aber auch die Psychologie kann nicht genügen: zu sehr ist Saar an die ruhige, vornehme Stille des Gespräches mit seinen Schattengästen gewöhnt; an das helle, laute Tageslicht gezerrt, werden sie leicht konventionell. Da wird der welthistorische Gegensatz zwischen Heinrich IV. und Gregor VII. durch das kleinliche Motiv der päpstlichen Eifersucht verdorben; in den socialen Tragödien „entspricht die bequeme Technik dem novellistischen Inhalt", und nur Einzelstudien tragisch herabgleitender Figuren retten den Dramen poetische Bedeutung.

Wie Wiener Einflüsse auf Saar, so haben altheimische schwäbische Einwirkungen auf Wilhelm Hertz (geb. 24. Sept. 1835) aus Stuttgart die Originalität der Natur und des Temperaments nicht zerstören können. Philosophische Dichtung ist in der Heimat Schillers nie ausgestorben, und der Ton von Uhlands Balladen ebensowenig. Daß bei Hertz Nachwirkungen des Heinischen Rhythmus („Mein Herz ist ein stiller Tempel") begegnen, versteht sich bei einem Lyriker seiner Jugendtage fast von selbst; ebenso, daß der junge Germanist, der noch Uhlands Schüler gewesen war, in München (seit 1858) von Geibel lernte („Sie sagen mir, ich soll dich meiden"). Viel merkwürdiger ist es, wie wenig die tiefen Studien dieses gelehrtesten Dichters unserer Zeit die Leichtflüssigkeit und Eleganz seiner Verse trübten. Der stille, nachdenkliche Mann mit dem glühenden Dichterherzen fand vielmehr, indem er sich in die Geheimnisse der Sagenforschung versenkte oder der Motivgeschichte mittelalterlicher Dichtung so belesen, so feinsinnig, so sicher gruppierend nachging wie Uhland, jederzeit Anregung zum

poetischen Gestalten. Es war überall das Problem des Gestaltenwechsels, das ihn anzog. In dieser Zeit, da die Descendenzlehre eine fast mythische Gewalt über die Kreise der Gebildeten zu gewinnen begann, trat dies Problem ganz naturgemäß in den Vordergrund der Betrachtung: Freytags „Ahnen", Jordans „Sebalds" suchen den Wandel einer Seele gleichsam durch eine Ahnenreihe zu verfolgen, Wilbrandts „Meister von Palmyra" stellte die durch wechselnde Gestalten ziehende Seele von Apelles' Liebling der in den einen Körper gebannten des Apelles selbst gegenüber. Aber viel früher schon hatte Hertz aus einem poetischen Platonismus heraus in dem schönen Gedicht „Traum und Wirklichkeit" sich von hoher Wunderahnung in unbekannte Zeit zurücklocken lassen, da er und die Geliebte in einem früheren Leben glücklich waren. Auch sonst ist Hertz ein „Grieche", wie Goethe, wie Mörike. Leidenschaftlich verherrlicht er Hypatia, die antike Philosophin, die als Blutzeugin vor christlichem Fanatismus fiel; mit einer Unbefangenheit, die an Goethes „Römische Elegien" gemahnt, schildert er („Liebe im Wetter") das von dem Sturm draußen gesteigerte Glück wonnigen Beisammenseins; und wie nur irgend die Religionsfeinde Dühring und Haeckel ist er der „blühenden Erdenherrlichkeit" ergeben:

Auf deinen Wegen lernte ich
Zu hassen und zu lieben;
In Glück und Unglück irret mich
Kein Droben und kein Drüben.

Echte Poesie ist hier auch die Lehrdichtung, weil sie „von Empfindung gesättigt" ist wie bei den antiken Dichterphilosophen oder bei Lucrez oder in Goethes „Metamorphose der Pflanzen".

Und aus dieser Empfindung heraus ward Hertz der große Übersetzer. Eigentlich sollte man ihn gar nicht den Übersetzer nennen, sondern Fortdichter. Wie er etwa die Sage von dem Giftmädchen, dessen Berührung tötet, aus dem Orient durch die „Mandragola" Machiavellis zu lebender Volkssage verfolgt, so läßt er auch Wolframs „Parcival" (1898), Gottfried von Straßburgs „Tristan" (1877), „Hugdietrichs Brautfahrt" (1863, vielleicht die vollkommenste seiner Leistungen) gleichsam fortleben bis auf unsere Zeit. Er modernisiert sie nicht etwa, sondern er giebt sie in der Form, die sie heut hätten, wenn ihnen ein ununterbrochenes Weiterleben vergönnt gewesen wäre. Nicht auf einmal hat er diese Höhe des Erneuens erstiegen; seine älteren Über-

setzungen („Das Rolandslied", 1861) hatten noch manches von der unfreien Technik Karl Simrocks. Wenn aber zwanzig Jahre später Hertz in seinem wundervollen „Spielmannsbuch" (1886) altfranzösische Reimerzählungen so schlicht und wahr, so ergreifend und doch nicht ohne einen leisen Oberton von Ironie, der sich wie eine schimmernde Patina auf das alte Erz dieser prächtigen Medaillen legt, so formvollendet und so sicher nachfühlend wiedergiebt, dann bleibt alles Übersetzen im vulgären Sinne des Wortes weit hinter ihm. Der alte Fahrende des Mittelalters lebt in ihm wirklich wieder auf und erzählt von dem Ritter mit dem Fäßlein und von dem Tänzer unserer lieben Frau, was seine Vorfahren ihm überliefert haben; kein fremder Ton stört die Reinheit der Erneuerung.

Dem Offizier und dem Professor gesellt sich ein Landmann, Christian Wagner (geb. 1835), der Bauer und Dichter zu Warmbrunn in Schwaben, über den uns neuerdings Weltrich ein liebevoll anteilnehmendes, nur gar zu breites Buch gegeben hat. Auch er ist ein Reflexionslyriker, auch er voll elegischer Stimmung, auch er, wie sein Landsmann Hertz, ein Feind der offiziellen Kirche. Mit dem Glauben an die Seelenwanderung, mit dem Hertz und Wilbrandt doch nur (wie einst Lessing) spielen, macht er Ernst, und die Kraft, mit der er die Idee von der Wanderung der Monaden durch tausend Gestaltungen erfaßt, hilft ihm zu ergreifend poetischem Ausdruck:

Kannst du wissen, ob von deinem Hauche
Nicht Atome sind am Rosenstrauche?
Ob die Wonnen, die dahin gezogen,
Nicht als Röslein wieder angeflogen?
Ob dein einstig Kindesatemholen
Dich nicht grüßt im Duft der Nachtviolen?

Es ist etwas vom Geist des schwäbischen Mystizismus in der Gläubigkeit dieses Neuerers; und die phantastische Ausmalung der goldenen Zukunft verleugnet diesen Erdgeruch so wenig wie gewisse Geschmacklosigkeiten des Ausdrucks. Mechanische Reimereien neben einem ergreifend einfachen Bekenntnislied:

Tausendmale werd' ich schlafen gehen,
Wanderer ich so müd und lebenssatt;
Tausendmale werd' ich auferstehen,
Ich Verklärter, in der seligen Stadt ...

ein Nebeneinander, wie im pietistischen Kirchenlied. Sinnige Parabeln in körniger Prosa mit originellen Ausdrücken („nicht die Könige von Gottes Gnaden, sondern die Könige von sich selbst") und daneben schwülstiges Selbstlob in gesuchter Rede — das ist der schwäbische „Eigenbrödler", kein Naturdichter zwar, aber so ganz Autodidakt. Eine merkwürdige und sympathische Erscheinung — in der Zeit der Überkultur wirklich ein Dichter aus dem Volke, dem beim Ackern und Pflügen seine Dichtung aufstieg, nicht, wie der allzuviel gefeierten Johanna Ambrosius, beim Lesen der „Gartenlaube"!

Auch Arthur Fitger (geb. 1840 in Delmenhorst) ist ein kampfesfroher Reflexionslyriker, der etwa in seinen „Winternächten" den anthropomorphischen Charakter aller Religion betont („Theosophie") und in seinen ebenfalls stark lyrisch gefärbten, doch theatralischer Effekte nicht entbehrenden Dramen gegen die offizielle Kirche („Die Hexe" 1876) und das Fürstentum („Von Gottes Gnaden" 1883) polemisiert, freilich auch harmlos in leichten Tönen zu singen weiß („Fahrendes Volk" 1875). Phantasiereicher sucht Max Haushofer (geb. 1840 in München) in lyrisch bewegten Lehrdichtungen („Die Verbannten" 1890) den Dauer im Wechsel und die ewige Sehnsucht aller Kreatur („Der ewige Jude" 1886) zu tönendem Ausdruck zu bringen.

Ein Mann des patriotischen Kampfes, ein Idealist, ein Verskünstler ist auch der treffliche, zu früh gestorbene Karl Stieler (1842—1885). Aus einer Malerfamilie — sein Vater hatte noch Goethe und Beethoven porträtieren dürfen — ist er in München (15. Dezember 1842) geboren. Ein echter Altbayer, Franz v. Kobell, ward der Lehrer seiner Dialektpoesie („Bergbleameln" 1865). Stieler macht den Krieg von 1866 mit, reist nach Paris und dem Norden; als der große Krieg ausbricht, findet er einen gereiften Mann, einen glühenden Patrioten, der von da an auch politisch für das neue Reich gewirkt hat. Wie Richard Voß begleitet er „Liebesgaben" in das Feindesland und berichtet in elegant geschriebenen Stimmungsbildern („Durch Krieg zum Frieden", erschienen 1886) von seinen Eindrücken. Nach dem Kriege begründete er durch eine glückliche Ehe jenes schöne Familienleben, als dessen herrlichstes Denkmal das innig-reine „Winteridyll" (1885) fortdauert, sein vollendetstes Werk. Am bayrischen Reichsarchiv angestellt, studierte er eifrig die Geschichte seines geliebten Hochlandes

daheim und trat auch in lebhafter Agitation für den Schutz des prächtigen Waldes gegen die barbarischen Waldmörder ein. Gern schilderte er in anschaulichen Beschreibungen malerische Landschaften. So reifte er sehend, lernend, Anteil nehmend. Seine neuen Dialektdichtungen („Weil's mi freut" 1876, „Habt's a Schneid!" 1877, „Um Sunnawend'" 1878) sind nach Franz Munckers Urteil dichterisch den älteren weit überlegen, edler im Inhalt, fester in der Form, realistisch in der Erfassung, idealistisch in der Gesinnung. Es folgten dann auch hochdeutsche Gedichte („Hochlandslieder" 1879, 1881, „Wanderzeit" 1882), aber in den späteren Dialektdichtungen mit ihrem kräftigen Humor und in dem „Winteridyll" liegt seine Bedeutung; und wenigen ist es wie dem liebenswürdigen „Stieler-Karl" mit dem langen blonden Bart und dem prächtigen Künstlerprofil gelungen, ein so ganz reines und in sich vollkommenes Werk zu hinterlassen, wie jenes „Winteridyll".

Ein starkes Heimatsgefühl klingt auch aus den formvollendeten Dichtungen der Gräfin Wilhelmine Wickenburg-Almásy (1845—1890). Die sonst gern ihre altösterreichische Erzählerlust in zeitliche und räumliche Ferne führte, hat doch auch mit ihrem „Mahnruf an die Deutschen in Österreich" (1886) feurig in den großen Kampf des Tages eingegriffen.

Vor allem aber sind es drei Schopenhauerianer, die kurz vor Schluß dieses Jahrzehnts noch mit ihrer elegischen Lyrik hervortreten und die Zeit der Welt- und Selbstunzufriedenheit klangvoll zu Grabe läuten. Kämpfer sind sie nicht, oder doch nur mit dem Widersacher in der eignen Brust im Kampf begriffen; klagend und müde wenden sie sich von der Welt ab unter dem vollen Druck des Pessimismus. Und dann — bezeichnend genug — nach 1870 fanden alle drei andere Töne.

Eduard Grisebach (geb. 1845 in Göttingen), der Sprößling einer alten Familie von Gelehrten, Beamten, Künstlern, vereinigt in sich alle drei Berufe. Ein Bibliophile von großem Ruf, liebt er es, wie Wilhelm Hertz, ein Novellenthema auf seiner Wanderung durch die Weltlitteratur zu verfolgen; oder der eifrige Verehrer Schopenhauers, des „Buddha unserer Zeit", studiert die Randbemerkungen, die der Philosoph in seiner erregten Leidenschaftlichkeit an den Rand seiner Bücher setzte. Seine litterarische Vorliebe wendet sich am liebsten den — wirklich oder angeblich — verkannten Größen zu: Bürger (dem Liebling Dührings), Lichtenberg,

Heinrich v. Kleist, Waiblinger — Naturen alle voll kräftiger Sinnlichkeit und groß in ihrem Streben. Eine solche Natur ist auch der Dichter selbst. Eine glühende Sinnlichkeit, wie sie so zügellos noch kaum bei uns vernommen war, spricht aus den flüssigen Rhythmen des „Neuen Tanhäuser“ (1869), dem der oft „bedenkliche“ Inhalt wohl nicht minder als die an Heine geschulte glänzende Form zu fast zwanzig Auflagen verhalf. Der Kampf zwischen der Sehnsucht nach dem Ideal und der leidenschaftlichen Begierde nach der „Wollust der Kreaturen“ war von der Tanhäusersage des deutschen Mittelalters in tiefsinniger Weise symbolisiert worden; Heinrich Heine und Richard Wagner hatten den Stoff schon modernisiert. Nun griff ihn dieser Pessimist auf, der als deutscher Konsul durch die Welt gezogen war, überall, wie sein Amtsgenosse Rudolf Lindau, aufmerksam achtend auf die unter aller Buntheit der Kostüme so wesentlich gleichartige Menschennatur; der einen Trost für das vergängliche Scheinglück dieser Welt nur fand, indem er zu Schopenhauer pilgerte als zu seinem Papst und in der Lehre von der Nichtigkeit des Daseins Buße that. Und da schlug sein Wanderstab blütenreich aus in den bestrickenden, bald so süßen und bald so bitteren Versen seines Neuen Tanhäuser. — Dann aber verging ein halbes Jahrzehnt. Er hatte inzwischen die Litteratur von vor hundert Jahren eifrig studiert und an Lichtenbergs Tiefe, an Blumauers Sinnlichkeit, an Brentanos Leidenschaftlichkeit, an Heines Symbolik (etwa in „Bimini“) den Anklang verwandter Saiten der eigenen Seele erklingen lassen. Und dann entstand nach dem großen Kriege und unter dem Eindruck des nun erwachten „Kulturkampfes“: „Tanhäuser in Rom“ (1875). Schilderte das erste Buch eine Fülle von Liebesabenteuern, so ward nun der Held in tieferer psychologischer Kunst durch ein Erlebnis hindurchgeführt. Die Unmöglichkeit, große Eindrücke in gleicher Gewalt festzuhalten, die Ida Hahn-Hahn für unsere Litteratur gleichsam entdeckte und die heute den Grundton aller erotischen Epik bildet, ist das Leitmotiv auch dieser süß-leidenschaftlichen Dichtung:

Und Tage auf Tage und Wochen verfließen —
Er lag noch immer zu ihren Füßen,
Er hoffte noch immer, es kehre zurück
Der erste Tag, das erste Glück.

Bei Venus, bei der Madonna, bei Pallas-Minerva sucht er vergeblich Heil, bis er endlich, von all der Qual der Liebe durch

ihr Übermaß geheilt, in sein Vaterland zurückkehrt, entschlossen, nun thätig zu sein für Kaiser und Reich. — Die Heilung kommt plötzlich und gewaltsam; aber gerade weil sie ein wenig äußerlich aufgezwungen ist, wirkt sie um so mehr symptomatisch für die nun vollendete Abkehr von der egoistischen exklusiv-raffinierten Poesie zu der neuen, neuen Idealen dienenden Dichtung.

Ada Christen (eigentlich Christiane Breden; geb. 1844 in Wien) ist in unserem Jahrhundert die erste Dichterin, die die wirklichen Leidenserfahrungen ihres wechselvollen Lebens mit rücksichtsloser Offenheit im Lied verkündete. Dieser Ton der erlebten Wirklichkeit gab ihren „Liedern einer Verlorenen" (1868) die Kraft, in den Materialismus der Zeit wie ein weithin vernehmlicher Notschrei zu gellen. Der Realismus des proletarischen Elends setzte in diesen Versen schreiend, heulend, aber auch mit erstickten Weinen ein und beschämte die Salonpoesie:

All euer girrendes Herzeleid
Thut lange nicht so weh,
Wie Winterkälte im dünnen Kleid,
Die bloßen Füße im Schnee.
All eure romantische Seelennot
Schafft nicht so harte Pein,
Wie ohne Dach und ohne Brot
Sich betten auf einen Stein.

Die furchtbarste Enttäuschung läßt die Tochter der gutbürgerlichen, verarmten, verelendeten Familie Töne finden, denen alle Reminiscenzen an Heine nichts von ihrer Originalität rauben können. — Und dann schreibt sie Novellen fast im Stil Vacanos, mit grellem Nebeneinander von Prunk und Jammer, „wenn z. B. in der Skizze ‚Der Vagabund' ein verkommener Bettler vor dem Schloßfenster seiner überaus reich und vornehm gewordenen Tochter stirbt". Und zuletzt kommt sie („Unsere Nachbarn" 1884) zu Erzählungen aus dem Wiener Leben, fast in dem mild-elegischen Ton Saars, doch stärker romantisch gefärbt; aber die glühende Gewalt jener schneidenden Verzweiflung an der Welt ist besiegt oder doch verklungen.

Der dritte Schwanengesang des müden Pessimismus, fast im gleichen Jahre mit dem „Neuen Tanhäuser" und den „Liedern einer Verlorenen" ans Licht getreten, ist die vergessene und kaum je recht beachtete Anfängergabe eines Dichters von großer Entwickelungsfähigkeit. Josef Viktor Widmann (geb. 1842 zu Renno-

witz in Mähren), der Sohn eines zum Protestantismus übergetretenen katholischen Geistlichen, der dann in der Schweiz seine Heimat fand, hatte zwar schon vor dem „Buddha“ (1869) Dramen in klassischem Stil geschrieben; aber erst jenes philosophische Epos offenbarte seine Eigenart. Widmann ist ein begeisterter Schwärmer für all die Schönheit dieser Welt. Das macht seine Reiseplaudereien („Rektor Müslins italienische Reise“ 1881, „Jenseits des Gotthard“ 1888, „Sommerwanderungen und Winterfahrten“ 1896) so liebenswürdig; das giebt aber auch schon seinen Schilderungen der nie erblickten indischen Landschaft Glut und Farbe. Allein zu dem ästhetischen Optimismus, der in der sichtbaren Welt nur Schönheit und Pracht erblickt, steht sein ethischer Pessimismus in schneidendem Widerspruch. Gewiß hat er selbst lange gerungen und den Gott in der Natur gesucht:

Und Gott kam nicht! kam nicht im Abendglühen,
Das niederstrahlte von der Berge Kranz,
Kam mit den Blumen nicht, die nachts nur blühen,
Wenn auf den Gräsern zittert Mondesglanz.

Da hat er dann, gepreßten Herzens, in den Lobgesang der heiligen Sterne den Schrei aus dunkeler Erdenferne hineingellen hören, und wild warf er die Frage hin:

Darf eine Welt mit solchem Glanz sich schmücken,
Die nichts doch hat, im Leid uns zu beglücken?

Ein Vierteljahrhundert später kehrt er in der geistreichen „Maikäferkomödie“ (1897) zu demselben Ausruf zurück, zu Shakespeares Klage: Wir sind den Göttern, was den Menschen Fliegen — sie töten uns zum Scherz. Immer wieder tapferes Ringen der armen kleinen Wesen — immer wieder der grausige Tritt des Schicksals, des Ungeheuers mit dem plumpen nagelbesetzten Riesenschuh, der alle Hoffnung zu nichte macht. Und wieder ertönt die alte Klage von der grausamen Schönheit des harten Lebens.

Aber dennoch — welcher Umschwung! Die Absage an den grausamen Gott blieb unverändert wie die Gewandtheit der Verse; die Moral aber kehrte sich um. Damals hieß es: wie Buddha wende dich ab von der großen Betrügerin, der Natur; denke nur daran, die Schmerzen zu heilen — nur im Mitleid ist Glück. Jetzt aber ist ein regsameres Ideal an die Stelle des Schopenhauerschen getreten; das Leben, das Ringen an sich ist Glück trotz allem:

Wer einmal dem gewaltigen Zuge folgte,
Je in den Wirbeltanz gerissen ward,
Der kann sich denken nicht, noch möcht' er wünschen,
Er wäre nicht dabei gewesen! Nein!
Wer Leben je erfuhr, muß dennoch danken,
Daß ihn der Hauch berührte, der ein Nichts
Aus dumpfem Schlafe weckt —

Da haben wir die Wandlung! Mag Widmann immer Nietzsche bekämpfen („Jenseits von Gut und Böse" 1893) — er ist doch von Eduard v. Hartmanns müder Verneinung des Lebens zu Nietzsches trotziger Bejahung fortgeschritten; überwunden ist der asketische Pessimismus, und eine neue kampffreudige Lebenslust ist erwacht.

In diesen drei originellen Dichtercharakteren sehen wir so den Umschwung von der Müdigkeit des enttäuschten und enttäuschenden Materialismus zu neuer Bewertung und Bejahung des Lebens deutlich, zum Greifen vor uns. Und wir erhalten dasselbe Bild, wenn wir mit den Humoristen, die wir dies Kapitel eröffnen ließen, den großen Humoristen vergleichen, der es abschließt, die größte Erscheinung dieses Jahrzehnts auf dem Gebiet der deutschen Litteratur: Ludwig Anzengruber.

Ludwig Anzengruber (1839—1889) schien von der Natur, wenn man so sagen darf, für den wichtigen Platz, den sie ihm bestimmte, mit besonderer Sorgfalt vorbereitet. Alle Elemente hatte die große Künstlerin zusammengefügt, deren es bedurfte, um endlich wieder einen Schriftsteller im großen Stil, einen Vollender so vielfältig sich zeigender Tendenzen, einen Dichter von nationaler Bedeutung hervorzubringen. Anzengruber war Großstädter, wie denn in diesen Jahren gerade die Hauptstädte Wien, München, Stuttgart besonders gesegnet sind mit hervorragenden Namen; „ich bin Großstädter mit Leib und Seele", schrieb er selbst einmal, „die ländliche Ruhe ist nichts für mich". Aber er lebte doch in der Großstadt, die unter allen modernen Metropolen die engste Fühlung mit dem umgebenden Land hat, und er wurde durch die Schicksale seiner Jugend zu den Landleuten in die intimsten Berührungen gebracht. Ein eigentlicher „Bauerndichter", wie sein vortrefflicher Freund Rosegger, ist er nicht; er mußte sich bei diesem gelegentlich nach Einzelheiten in bäuerischer Tracht und Sprechweise erkundigen; aber eben deshalb gelang ihm ein tieferes Erfassen großer Probleme. Er war, wie Anton Bettelheim in seiner

ausgezeichneten Biographie hervorhebt, väterlicherseits ein Nachkomme oberösterreichischer Bauern, mütterlicherseits von Wiener Bürgern, deren Ahnen überdies aus „dem Reich", wahrscheinlich aus Schwaben, eingewandert waren. Sein Vater, ein kleiner Beamter, war wie Schillers Vater ein dichtender Dilettant, der sich immerhin in einem eigentümlich-historischen Drama („Berthold Schwarz") zu eigenartigen Konzeptionen erhob. Er war ein Verehrer und Nachahmer Schillers, und sein Sohn, der ihn neben wenigen größeren Dramatikern als seinen Lehrer ansah, hat (wie Gottfried Keller) stets an der Verehrung des volkstümlichsten Dramendichters der Neuzeit festgehalten. Die Mutter, die Anzengruber mehr als irgend einen anderen Menschen geliebt, und der er in der Großmutter im „Vierten Gebot" ein Denkmal gesetzt hat, war eine tüchtige arbeitsame Frau voll Mutterwitz. So erhielt Anzengruber von der Wiege an die Richtung auf ernste Volkserziehung — und auf Humor; auf das Drama — und auf realistische Beobachtung des Lebens.

Er wurde (29. Nov. 1839) in kleinen Verhältnissen geboren, und doch ward ihm eine hellere Jugend gegönnt, als Friedrich Hebbel oder Otto Ludwig sie erlebten; im Spiel konnte sich der zukünftige Dramaturg „ausleben", Märchen zu Schauspielen umarbeiten und mit der Köchin als Heroine aufführen. Dann kam freilich nach dem frühen Tode des Vaters die Not. Aber schon war in dem Knaben die Gedankenthätigkeit so weit herangereift, daß ihr Spiel ihn über die schlimmste Bedrängnis hinwegzauberte. Die Revolution machte auf den Achtjährigen schon Eindruck; er wunderte sich, daß die Großen so an der Welt herumbastelten: „Ist denn die nicht fix und fertig?" Und wieder hinderte doch diese frühreife Nachdenklichkeit und ein eifriges Lesen selbst in so gefährlichen Autoren wie Lucian (in Wielands Übersetzung) nicht „ein Leben voll Sonnenschein, voll stillen Wachstums von innen und außen". Als er dann aus der Schule in ein Geschäft mußte, war es wenigstens ein Buchladen mit einem bequemen „philosophischen Lebemann" als Inhaber. Die schauspielerischen und dramaturgischen Neigungen der Kindheit führen ihn in das Theater der Leopoldstadt, wo Nestroy einen unverlöschlichen Eindruck auf ihn macht. Er wird (1859) selbst Schauspieler und zieht, von seiner Mutter begleitet und in häuslicher Behaglichkeit erhalten, mit kleinen Wandertruppen umher. Dabei dichtet er selbst eifrig, am liebsten grüblerisch-didaktische

Betrachtungen, in denen zum Teil noch Schillers Einfluß zu spüren ist; einen satirischen „Mephisto“ (1861—1862) mit stark politischer Färbung; Dramen, noch unter dem Pseudonym „L. Gruber“. Die Thätigkeit an dem politischen Witzblatt „Kikeriki“ gab er auf, als er (1869) nach längerer Engagementslosigkeit ein Amt erhielt: er ward Kanzlist bei der Wiener Polizei und hatte nun beim Ausstellen von Leumundszeugnissen reichlich Gelegenheit, interessante Gaunerphysiognomien zu studieren; sie war für den späteren „Kalendermann“ nicht verloren. Aber die Volksstücke, die er ohne Unterbrechung weiter geschrieben hatte, führten plötzlich den kleinen Subalternbeamten mit dem langen roten Bart, mit dem Kneifer auf der kühnen Adlernase und dem bis ans Kinn zugeknöpften Rock in das helle Licht der Berühmtheit. „Der Pfarrer von Kirchfeld“ ward (5. November 1870) auf dem Theater an der Wien aufgeführt; der berühmten Schauspielerin Geistinger fiel das Verdienst zu, den großen Dichter zuerst mit würdigem schauspielerischen Ernst wiederzugeben. Der Erfolg war völlig unerwartet. Wohl hatte die Tendenz ihren guten Anteil daran: lag in ganz Deutschland bereits die Kulturkampfstimmung in der Luft, so hatte in Österreich der Streit um das Konkordat, das den Staat von der Kirche abhängig machte, alle liberalen Geister zu erneutem Kampf gegen geistlichen Zwang aufgerufen. Dennoch wird man gewiß nicht behaupten dürfen, daß nur der polemische Gehalt den Erfolg des Stückes bestimmt hätte. Wenn man es vielfach einem jüngeren, aber bereits bekannten Dichter zuschrieb, nämlich Rosegger, so lag hierin eine berechtigte Anerkennung der volkstümlichen Kunst, der sicheren Anschauung und Zeichnung, des sympathischen Mitlebens mit ihren Figuren, das die beiden Landsleute teilten; sie wurden von ihrer ersten Begegnung an Freunde. Man fühlte es bald auch in weiteren Kreisen, daß eine neue Kraft und Kunst heraufgezogen sei. So deutlich wie der Jubel vor allem in der längst auf neue litterarische Thaten begierigen Jugend Deutschlands, verriet der Widerstand bei den Kritikern der alten Schule diese Empfindung, die fast mehr noch instinktiv als durch das Drama selbst schon genügend begründet war. Der Dichter aber wußte wohl, daß er bald ein größeres Volksstück als den „Pfarrer von Kirchfeld“ schreiben würde; schon im nächsten Jahre (1871) war der großartige „Meineidbauer“ fertig.

Freilich folgte dann eine Reihe von Mißerfolgen: komische Meister-

werke wie „Der Gewissenswurm“ (1874) und „Der Doppelselbstmord“ (1876) wurden nicht weniger als die mißlungene „Tochter des Wucherers“ (1873) abgelehnt: die Kritiker lobten, aber das Publikum blieb fern. Sein erster großer Roman, „Der Schandfleck“ (1876), entzückte Berthold Auerbach; ein feinsinniger Gelehrter und Litteraturfreund im fernsten Norden, der Philosoph Wilhelm Bolin in Helsingfors, ward, durch Anzengrubers Werke erobert, sein hingebendster opferwilligster Freund; der Schillerpreis ward ihm (1878), freilich gemeinschaftlich nicht nur mit Wilbrandt, sondern auch mit Nissel, zuerkannt — aber erst mit dem „Sternsteinhof“ (1883—1884) trat in seinen äußern Verhältnissen „langsam, aber stetig ein Umschwung zum Bessern“ ein. Das Wiener Stadttheater begann seine Stücke mit Ausdauer und Erfolg zu geben; der Dichter fand als Redakteur des Witzblattes „Figaro“ ein gesichertes Einkommen. Er hatte geheiratet, freilich ohne dauerndes Glück, und sich ein eigenes Haus erworben; wie Hamerling und Rosegger hatte auch er damit einen alten Lieblingswunsch erfüllt gesehen. Krankheit, Aufregung, mancherlei Verdruß zog über den tapfern Mann einher, der im Wirtshaus fast so zugeknöpft und schweigsam wie Gottfried Keller saß, und dem die Feder so leicht lief wie die Zunge schwer. Fast plötzlich kam das Ende, schwer und schmerzlich; eh' er noch seinen letzten Willen niederschreiben konnte, verschied er (10. Dezember 1889). Der Reichsrat setzte die Sitzung aus, damit sich die Mitglieder zahlreich an der Beerdigung beteiligen könnten; in Norddeutschland war in den Kreisen der jungen Kritik und Litteratur die Trauer so groß wie in seinem Heimatland. In Berlin war er besonders auch mit dem „Vierten Gebot“ (1878) ein Führer und Vorbild geworden. Als er starb, war der lange Verkannte als der erste Dramatiker des damaligen Deutschland erkannt.

Im Drama ruht Anzengrubers epochemachende Bedeutung. Seine beiden Romane sind Meisterstücke — aber eine neue Zeit bedeuten sie nicht für die deutsche Litteratur. Anders seine Dramen, seine Volksstücke. Mit ihnen hielt endlich der Realismus Einzug auf der Bühne; mit ihnen eroberte die gesunde kräftige Anschauung der Wirklichkeit „die oft entweihte Scene“. Wo sich zu oft hochtrabendes Phrasengeklirr und platter Naturalismus in die Herrschaft geteilt hatten, da nahm endlich gleichberechtigt neben dem ernsten Drama hohen Stils das ernste Drama von realistischer Haltung,

neben dem klassischen Lustspiel der Grillparzer und Kleist die Fortbildung der uralten volkstümlichen Komödie Platz.

Wir meinen nicht, daß es erst seit Anzengruber wieder ein „deutsches Drama" gebe, wie übertreibende Lobpreisung wohl behauptet hat. Deutsch ist sicherlich auch das Drama Lessings, Goethes, Schillers, Kleists, Grillparzers — deutsch nicht nur in der Art der Charakterschilderung, sondern auch in der eigenartigen Umgestaltung fremder klassischer Formen. Die Anpassung antiker und romanischer Vorbilder an die Bedürfnisse eines hochgebildeten deutschen Publikums entsprach dem Wesen unserer Nation, wie sie ihrem Bildungsgang entsprach. Nur das war ein Irrtum, daß man glaubte, mit diesem Drama von strenger Formgebung, von vornehmer Haltung, von gewissermaßen philosophischen Voraussetzungen alles zu besitzen, was die Bühne dem Volk bieten könnte. Was der „Tell", was sogar auch der „Faust" dem Volk selbst geworden sind, wird niemand unterschätzen wollen; aber daneben blieben allzu lange noch andere Ansprüche unbefriedigt. Oder vielmehr: sie wurden mit elenden Surrogaten befriedigt. Immer wieder erinnern wir an jene übertreibenden, im Kern aber doch nicht ganz unberechtigten Worte A. W. Schlegels über die zweierlei Litteratur in Deutschland. Goethe und Schiller mußten immer breiten Kreisen unverständlich, mindestens doch nicht ihrem ganzen Wert nach faßbar bleiben. Diese Kreise wollten eine Bühne, in der Figuren aus ihrer Mitte, aber doch zu typischer Geltung gesteigert, ihr eigenes Leben ihnen zeigten in der übersichtlichen Form einer zweckmäßig geordneten Handlung. Diesem Verlangen hatte die Antike mit der Komödie, das französische Theater mit seinen Sittenstücken genügt. Wir aber hatten statt Aristophanes — Kotzebue, und selbst statt Augier und Dumas nur Gutzkow.

Ein gesunder Ansatz zu einem in jenem eigentlicheren Sinne „volkstümlichen" Drama lag in den besseren Lokalstücken. Der geistreiche Hettner druckte schon mitten in der Zeit, da die Entfremdung zwischen Volk und Bühnenschriftstellern am größten war (1852), in seinem Büchlein über das moderne Drama Gottfried Kellers Zuschrift ab, in der der große Bewunderer Schillers Vorboten einer neuen Komödie erblickte — in den Berliner Possen. Es seien hier bereits, meinte er, eine Menge traditioneller Bühnengewohnheiten in den Motiven und Situationen und Charakteren, es fehle nur die Hand, welche sie reinige und durch geniale Verwen-

dung den großen Bühnen aufzwinge. Und dann fährt Keller fort: „Und was das Beste und Herrlichste ist — das Volk, die Zeit haben sich diese Gattung selbst geschaffen nach ihrem Bedürfnisse, sie ist kein Produkt litterarhistorischer Experimente wie etwa die gelehrte Aufwärmung des Aristophanes." „Vorzüglich zwei wichtige Momente sind in der gegenwärtigen Beschaffenheit dieser Possen hervorragend. Das eine ist die größere Willkür in der Ökonomie. Das andere ist die Verbindung der Musik mit der Dichtung in den Couplets."

Diese Worte Gottfried Kellers klingen wie eine Prophezeiung auf das Volksstück Anzengrubers. Das Wesentliche heben sie klar heraus: das Urwüchsige in der Technik, die Verbindung mit der Musik, die volkstümliche Grundlage. Dieser scharfe Blick ist um so mehr zu bewundern, als Keller und Hettner in der Berliner Lokalposse doch nur einen ziemlich entarteten Abkömmling des echten Volksstücks kennen lernten.

Aber freilich besaßen all die leichteren oder ernsteren Volksstücke der süd- und mitteldeutschen Bühnen und Hamburgs ein so specifisch lokales Gepräge, daß sich ihnen eine weitere Wirksamkeit von selbst verbot. Das Wiener Lokalstück aber besaß durch die unvergleichliche Rassenmischung der buntesten aller Großstädte von vornherein eine größere Allgemeinheit: die Typen des altwiener Patriziers, des „Früchtls" und Parvenus aus der Stadt waren von alters her mit bäurischen und zum Teil außerdeutschen Typen gemischt. Ferner aber hatte dem Wiener Lokalstück die Tradition etwas Opernhaftes, Romantisches mitgegeben. Wo sonst die alte volkstümliche, schon in der antiken Komödie unvermeidliche Verbindung mit der Musik zu der Einlage musikalisch dürftiger Couplets herabgesunken war, da besaßen Raimund und sogar Nestroy noch eine lebendige Empfindung von der idealisierenden Kraft musikalischer Beigaben. Auch das durfte Anzengruber erben. Die große Katastrophe im „Meineidbauer" hat nicht bloß Gewitter, Sturm, Donner und Blitz, dunkle vorbeiziehende Gestalten im Hintergrund, sondern auch direkte Musikbegleitung: ein Furioso, als der Vater auf den Sohn schießt, ein Tremolo, als dieser von der Brücke stürzt, zum Schluß eine kurze Melodie in „düsterer Gebetform". Auch hier, wie bei Richard Wagner, eine Tendenz auf das „Gesamtkunstwerk": der „Freischütz" mit der Wolfsschlucht hat so gut wie Geßlers Tod mit dem Gesang der Barmherzigen Brüder unter den Vorfahren des neuen Volksstückes gestanden.

Denn was hülfe all dies Anknüpfen an gute und weniger gute Tradition, wenn Anzengrubers Drama nicht trotz alledem etwas Neues wäre? Er hat sich mit der ganzen tapfer zugreifenden Energie des rechten Volksdichters alle Vorarbeiten zu nutze gemacht. Er kennt keine falsche Vornehmheit. Er braucht, wie Bettelheim hervorhebt, grobe Mittel für den Massengeschmack so sicher wie die feinsten psychologischen Abgründe der Menschennatur aufdeckende und erhellende Züge. Dazu hatte er auch keine theoretischen Betrachtungen nötig: diese Effekte gefielen ihm selbst; eine gewisse Brutalität der Wirkung verschmäht er so wenig wie zuweilen Schiller. Er vergriff sich viel eher, wenn er fein sein wollte. „Die meisten seiner Weltkinder und „Aristokraten", sagt derselbe durchaus wohlwollende Beobachter, „sprechen wie Vorstädter, die sich Gewalt anthun, um gespreizt und unsicher ‚hochdeutsch' zu reden: mitunter geradezu in dem überschraubten, modernen Ton des Lokalromans." Aber wo er die Sprache des Volkes redet, da vergreift er sich nie — da ist er ein Neuerer, der die alte Technik vollkommen beherrscht und ihr neuen Geist einflößt.

Als Dichter kann sich Anzengruber mit dem größten seiner Vorgänger, mit Raimund, nicht messen. Die wunderbare Gabe märchenhafter Erfindung, der Reiz des lyrischen Ausdrucks, der poetische Ausklang ist ihm versagt. Aber wenn er die Feen und die Zauberer und die Genien nicht kennt, so kennt er dafür um so genauer die Menschen. Die psychologische Vertiefung hat erst Anzengruber in das Volksstück gebracht. Ansätze wieder zeigte das alte Lokalstück in mancher feinen Einzelstudie des genialen Bruder Liederlich („Der Datterich") oder anderer, in uralter Tradition von der Farce des „Maître Pathelin" im Mittelalter her vorbereiteter Typen. Jede Figur mit voller Lebenswahrheit auszustatten, alle bequemen Hilfsmittel konventioneller Zeichnung herauszuwerfen, alle „öden Stellen" mit Wahrheit zu überdecken — das hat von allen Meistern des Volksstücks nur Ludwig Anzengruber verstanden.

Dazu das andere, das doch erst in zweiter Linie steht: die energische Hinwendung zu Zeitproblemen. Sie kann zu weit gehen: der „Pfarrer von Kirchfeld" hat mehr vom „Uriel Acosta", als wir heut noch vertragen; und selbst das meisterliche „Vierte Gebot" trägt die zeitgemäße Diskussion über das Recht der Eltern zu unverarbeitet auf die Bühne. Aber wo sie als lebendiger Pulsschlag das ganze Stück durchdringt, wie in der in jedem Sinne aristo-

phanischen Komödie von den „Kreuzelschreibern“ da sind wahrlich alle „gelehrten Aufwärmungen des Aristophanes“ bei Platen und Prutz unendlich übertroffen.

Im Lustspiel wurzelt durchaus Anzengrubers dramatische Begabung, oder vielmehr in der Komödie von uralt-volkstümlichem Gepräge. Auf der vollen, mitfühlenden Freude an der Mannigfaltigkeit menschlicher Charaktere beruht alle echte Komödie, beruhen Anzengrubers Meisterwerke: „Die Kreuzelschreiber“ (1872), „Der Gewissenswurm“ (1874), „Der Doppelselbstmord“ (1876), „Das Jungferngift“ (1878). In der glänzenden politisch-unpolitischen Komödie von den Kreuzelschreibern siegt die Menschenliebe und der gesunde Menschenverstand des Ärmsten und Verachtetsten im Dorfe, des Steinklopferhans, über den schwachherzigen Trotz der Männer und die herrschsüchtige Bigotterie der Frauen. In diesem stärksten unter Anzengrubers Volksstücken lebt etwas von der souveränen Ironie Fontanes; und damit wirkte er stärker als mit dem Pathos des antiklerikalen „Pfarrers von Kirchfeld“. Plötzlich, scheinbar wider den Willen des Dichters, bricht doch auch hier die Tendenz durch, wenn der Gelbhofbauer, von seinem hübschen Frauchen durch die geistliche Agitation getrennt, wütend ausruft: „Ich möchte doch wissen, wie s' dazu kämen, daß sie sich zwischen Mann und Weib einmischen!“ Auch fehlt die Tragik des politisch-religiösen Kampfes nicht: sie ist durch die erschütternde Episode des alten Brenninger fast zu stark vertreten. Aber ein gutmütiges Vertrauen auf die Kraft der natürlichen und eben deshalb auch berechtigten Bedürfnisse und Ansprüche des Menschen läßt den überlegenen Humor Herr werden über diese tragischen Ansätze. — Auch im „Gewissenswurm“ ist Anzengruber Anwalt des natürlichen Mutterwitzes gegen die Ansprüche eines unversöhnlichen Puritanismus. Ein reicher Bauer hat eine Jugendsünde auf dem Gewissen; erbschleicherisch benutzt sie sein Schwager, der Dusterer, um den gealterten Mann fortwährend zu ängstigen und unter sein Joch zu zwingen. Als der weichherzige Grillhofer sich aber endlich aufmacht, um sein armes Opfer aufzusuchen, trifft er statt des erwarteten blassen Weibes einen rechten Drachen von herrschsüchtiger Bäuerin, die ihn auf einmal aus der Angst in gesunde Aussöhnung mit dem Leben jagt. Es ist eine prachtvolle Scene; und würdig steht ihr die zur Seite, in der der bäurische Tartüff, den die Bauern durchprügeln

wollen, ihnen „a Dispens vom Konsistori“ vorzeigt: „Manna, ich därf' net g'haut wer'n!“

Aber der eigentliche Triumph gesund-natürlicher und eben deshalb auch volkstümlicher Auffassung ist der wundervolle „Doppelselbstmord“. Zwei Bauern leben in unbegründeter Feindschaft. Auf ihr Verhalten paßt so recht das ständige Urteil des einen, des Armen, über alle Dinge: „is a Dummheit“; aber diese Dummheit droht das Lebensglück ihrer Kinder zu vernichten. Die lieben sich treu und passen zu einander und verloben sich, wie die Braut mit der ganzen bedenklichen Sittsamkeit eines frommen Jüngferleins feierlich versichert: „alles anderne für spoter'm heilig'n Eh'stand überlassen“. Da nun aber weder der großartige reiche Sentner noch der verärgerte arme Hauderer ihr Bündnis wollen, so nehmen sie sich resolut ihr Recht und „gehn, sich selbst auf ewig zu verbinden“. Die Väter in ihrem schlechten Gewissen suchen angstvoll die vermeintlichen Selbstmörder — und wieder wird die pathetische Erwartung köstlich enttäuscht, indem sie das junge Paar auf der Alm treffen, wo beide jauchzend ihre heimliche Hochzeit gefeiert haben.

Nicht ganz auf der Höhe dieser drei Prachtstücke steht das „Jungferngift“, die bäuerliche Erneuerung eines alten, schon in dem italienischen Theater der Renaissancezeit behandelten Schwankmotivs: ein dummer Freier, dem sein Reichtum gute Aussichten schafft, wird abgeschreckt, indem man ihm einredet, seine Braut sei mit einem Fluch belastet, der den ersten, dem sie bräutlich naht, tötet. Aber der Übermut, den das bedenkliche Motiv fordert — es liegt wieder in der echten alten Komödientradition, daß Anzengrubers Lustspiele sich gern dicht an den Grenzen bedenklich erotischer Komik halten — ist hier allzu gewaltsam. Daß der Dichter es wagt, eine an Halbblindheit streifende Kurzsichtigkeit komisch zu behandeln, entspricht dem brutalen Humor der volkstümlichen Schwänke; aber neben diesem tollen Büchernarren mit dem grotesken Namen „Professor Foliantenwälzer“ stehen so fein und sicher gezeichnete Figuren voll realistischer Lebenswahrheit, daß der wie ein Ungeheuer über die Bühne gehetzte Narr gerade durch den stillosen Kontrast unerträglich wird. Dagegen ist freilich das dramaturgische Faktotum, der arme und schlaue Kerl, der alles ins Geleis bringen muß, was die hochmütigen Reichen anrichten, echtester Anzengruber, und mit seinem trockenen Witz öffnet er ein unerschöpfliches Füllhorn prächtigsten Humors.

All diese Lustspiele vereinigen mit rein schwankhaften Elementen ernste Situationen und tiefsinnige Probleme. Das wuchs bei Anzengruber nicht aus theoretischem Behagen an der zweifelhaften Form der „Tragikomödie" hervor, die als eigene Gattung immer bei Doktrinären mehr als bei schaffenden Dichtern beliebt war. Diese Stücke sind denn auch durchaus nicht so zu titulieren, es sind einfach Komödien, in denen der ernste Untergrund jeder gefesteten Heiterkeit zuweilen sichtbar wird, wie in Lessings „Minna von Barnhelm" oder gar in Shakespeares hohen Lustspielen. Aber jene von uns schon angezogene tragische Episode der „Kreuzelschreiber" zeigt doch, wie aus der hellen Lebensfreudigkeit des Schilderers der Ernst und die Trauer herauswachsen konnten. Gerade als ein Mittel, das specifische Gewicht des Schwankes zu erhöhen, ist die ernste Episode unentbehrlich; nur muß sie organisch aus der Wiederspiegelung des Lebens und der Natur des Dichters hervorgehen, nicht von außen hineingelegt sein, wie etwa die unerträglichen sentimentalen Scenen in Blumenthals und seinesgleichen Possen.

„Der Pfarrer von Kirchfeld" kann es nicht verleugnen, daß er von einem Meister der Komödie geschrieben ist. Das ist noch das Wenigste, daß stillos possenhafte Wendungen gerade in die ernsten Momente hineinschneien, wie wenn etwa der servile Schulmeister zu dem hochmögenden Grafen sagt: „wenn Sie einen gnädigen Blick über derer hochwohlgeborene Achsel zu werfen geruhten . ." Gar die lustigen Schelmlieder der Anna würden der Tragödie keinen Schaden thun, noch weniger die prächtige komische Alte Brigitte. Aber das ist das Schlimme, daß die Katastrophe auf eine Intrige gebaut ist, die nur einen Schwank tragen könnte. Altweiberklatsch wird das Schicksal des Pfarrers, nicht eine innere Notwendigkeit. Auch der Pfarrer selbst ist der Heros nicht, als den ihn doch der Dichter nimmt; er hat kein Recht, am Schluß sich mit Luther auf dem Wege nach Worms zu vergleichen: er ist nur, wie er früher sagte, „ein schwacher, aber ehrlicher Mann, der sich selbst aus dem Wege geht". Den zerrissenen Helden der neueren Lieblingstragödien, einem Johannes Vockerat etwa (in Hauptmanns „Einsamen Menschen") steht er näher als dem Heros, dem er gleichen soll: hätte der Zufall ihm kein Annerl und keinen Wurzelsepp in den Weg gelegt, so hätte er aus allen Fährlichkeiten glücklich gerettet werden mögen wie die ehrlichen, aber schwachen Märtyrer der „Kreuzelschreiber".

Aber nun in dem „Meineidbauer“ (1871) — welch ungeheurer Fortschritt! Hier entwickelt sich die ganze furchtbare Katastrophe folgerecht aus der Sünde des meineidigen Betrügers, wie diese aus seinem Charakter; und der milde Abschluß, der an der Leiche des Verbrechers den unschuldigen Sohn die That sühnen läßt, hat deshalb nichts Gewaltsames, weil dieser Sohn von Anfang an in unversöhnlichem Kampf mit dem Vater stand. Dennoch hat die Technik auch hier noch Spuren ihres Ursprungs aufzuweisen. Anzengruber nimmt es mit dem Zusammenbringen der Figuren etwas leicht und spottet wohl gutmütig selbst darüber, wenn er die Mutter Lies' ausrufen läßt: „Hätt's nie denkt, was heut alles unter mein' Dach z'sammkäm'!“ Gehen wir aber tiefer, so finden wir nicht bloß in dieser „loseren Ökonomie“ die Art des alten schwankhaften Lokalstücks, sondern recht von Grund aus ist diese Tragödie dem volkstümlichen Schwank verwandt. Hans Sachs hätte sie benannt: „Wie der Teufel einen meineidigen Bauer prellt.“ Denn darin liegt die tragische Ironie, daß der fromme Mann, dem äußerlich alles zum Segen gerät, nun „ein Mann, den Gott lieb hat“ zu sein glaubt, und daß dieser Selbstbetrug ihn immer tiefer in die Sünde stößt. Auf seinen Sohn schießt er, damit der sein Geheimnis nicht verrate; und da der Mitwisser von der Brücke stürzt, da dankt der Meineidbauer Gott für die Rettung: „Dös is a Schickung, dös muß a Schickung sein. (Kniet an der Marterſäule nieder.) Ich hab's ja eh'nder g'wußt, du würd'st mich nich verlassen in derer Not!“ Es ist aber nicht Gott, sondern der Teufel ist es, der ihn auf Erden beschenkt, um seine Seele desto sicherer zu gewinnen, und der ihm dann zuletzt — durch den Mund der alten Muhme — verkündet: „Ich hab' dir's wohl sein lassen, damit'st dich nur noch mehr verblendst, 's Schlechteste is dir verwilligt word'n, weil ich woll'n hab', daß d' dich auch im Gebet versündigst . .“ Wir besitzen nicht viel Charaktere in unserer dramatischen Litteratur, die an psychologischer Tiefe, an Rundheit, an sicherer Gegenwart diesem Meineidbauer gleichkämen. Alle technischen Schwächen, wie seine überlange Beichte, die Farblosigkeit des braven Sohnes, die endlosen Erzählungen in der Exposition, die gelegentlich zu absichtlich melodramatischen Effekte verschwinden wie leichte Federchen vor der Gewalt dieser Figur.

Ist der „Meineidbauer“, der seine Gewissensbedenken mit sophistischem Selbstbetrug übertüncht, gewissermaßen das tragische

Gegenstück zu dem von übertreibenden Gewissensbissen geplagten Helden des „Gewissenswurms“, so ist das „Vierte Gebot“ (1878) das tiefernste Gegenüber zu dem übermütigen „Doppelselbstmord“. Wiederholt hat der geborene Wiener sich mit der liebevoll gegenständlichen Schilderung heimatlicher Sittenzustände beschäftigt („Alte Wiener“ 1878; „Aus'm gewohnten Gleis“ 1879; „Heimg'funden“, ein gemütvolles Weihnachtsstück, 1887). Er liebte seine Wiener, wie Saar und Ada Christen und sogar der mürrische Grillparzer sie liebten; aber er, der sich aus Zweifeln und Bedrängnis zum Optimismus durchgerungen hatte, kannte auch die Gefahr des Wienerischen Optimismus, der von Zweifeln und Bedrängnis gar nichts erst wissen will. In einer Zeit, in der es vor allem galt, stark zu sein, sah er seine Landsleute sich nur zu gern in behäbiger Schwäche gefallen. Die Alten machte er dafür verantwortlich, daß die Jungen ins Unglück gerieten. Sie haben nicht mehr die Kraft, dem verderblich nachgiebigen Eigensinn der verblendeten Eltern ein inneres Gegengewicht zu bieten, wie die fröhlichen Kinder Sentners und Hauderers der trotzigen Verbohrtheit ihrer Väter. Erlösung von den verweichlichenden Eltern wäre ihre Pflicht; aber ihnen ist es zu behaglich im weichen Nest. So wird das „Vierte Gebot“ ihnen zum Unheil. Tapfer wie gegen die Karikatur echter Frömmigkeit tritt der Dichter gegen das Zerrbild der Eltern- und Kindesliebe auf. Man durfte dies fast überstreng moralisierende Stück wahrlich nicht, wie oberflächliche Beurteilung dennoch that, als eine Aufforderung zur Empörung der Kinder gegen die Eltern auffassen. Ein in liederlichem Wohlleben dahinvegetierendes Bürgerpaar, der Vater Säufer, die Mutter Kupplerin, stößt Sohn und Tochter ins Verderben und weiß alle Mahnung der braven, starken, gut altbürgerlichen Großmutter zu vereiteln. Es ist die Tragödie des schlimmen Elternhauses; aber den Kindern bleibt die Verantwortung nicht dafür geschenkt, daß sie sich von dem Fluch nicht zu lösen wußten. Die Gelegenheit bot sich dar, dem Sohne vor allem, dem der Militärdienst eine wohlthätig abhärtende Schule werden konnte. Aber immer rücken wieder die verblendeten Schalanterleute an und holen ihren Martin in die Bahn der Selbstverwahrlosung zurück. Da mag er wohl, als er seine Schuld mit dem Tode zahlen muß, verbittert sagen: „Wenn du in der Schul' den Kindern lernst: Ehret Vater und Mutter, so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß s' danach sein sollen!“ Den Eltern predigt hier der

Dichter, nicht den Kindern; oder doch vor allem den Eltern. Die Verantwortlichkeit, die sie an der Seele ihrer Kinder tragen, schärft er leichtsinnigen und gewissenlosen Eltern ein; und dies wäre ein unmoralisches Stück?

Viel mehr als vom moralischen Gesichtspunkt ist vom ästhetischen einzuwenden. Die große Figurenzahl kommt dem Stück nicht zu statten; die städtische Atmosphäre wirkt auf die Reden ungünstig ein; vor allem: der Musterknabe, der Feldwebel Frey, ist unleidlich wie alle Musterknaben pädagogischer Dramen und Romane. Und dann: so sicher auch bis vor die Katastrophe die Handlung geleitet ist, so ist diese selbst doch schließlich überstürzt. Daß der Sohn den Feldwebel, in dem er die leibhafte Mahnung zur Ordnung und Zucht haßt, erschießt, weil sich dieser hinreißen läßt, Vater und Mutter vor dem Sohn zu beschimpfen, das giebt dem Verbrechen des lockeren Gesellen einen mißklingenden Oberton von Märtyrertum. Und ist es wahrscheinlich, daß dieser Genüßling, der die Eltern nur „ehrt", wo es ihm in den Kram paßt, der sonst den Vater anschreit und sogar thätlich bedroht, gerade hierdurch sich zu dem Äußersten reizen läßt, nachdem er so viel eingesteckt hat, was ihn persönlich viel mehr erregen mußte?

Auch das letzte Drama Anzengrubers, „Der Fleck auf der Ehr'" (1889), steht nicht auf der Höhe seiner besten Schöpfungen. Es ist (wie „Stahl und Stein" 1887, die Dramatisierung der erschütternden Erzählung „Der Einsam") eine dramatisierte Geschichte, und schon dies Umbauen, dies zweimalige Ausnutzen einer Erfindung bewies wohl sinkende Kraft. Eine ganz auf tragischen Ausgang angelegte Fabel (die auch in der Novelle tragisch schloß) wird durch rechtzeitigen Todesfall und sentimentale Verkündigung versöhnend umgebogen. Wie dem Optimisten der Kampfjahre der tragische Schluß des „Pfarrers von Kirchfeld", so mißlang jetzt dem durch traurige Erlebnisse verbitterten, müden Mann die Auflösung des Konflikts. Das Spiel der wechselnden Seelenregungen aber in den Hauptfiguren und ihrer nächsten Umgebung verrät noch den alten Meister.

Durch die Vernachlässigung der Nebengestalten stellt sich dies Schauspiel nahe zu einer Gruppe kraftvoller dramatischer Charakterstudien: „Der ledige Hof" (1877), „Die Trutzige" (1878). Sie sind fast ganz auf die Zeichnung einer Figur angelegt und setzen in der Vertiefung eines widerspruchsvoll erscheinenden und

im Grunde doch fest geschlossenen Frauencharakters die alte specifisch germanische Tradition fort, die die Gegenbilder Cordelia (im „Lear“) und Käthchen (in der „Bezähmten Widerspenstigen“) geschaffen hat.

Charakterstudien bilden die Grundlage auch seiner Erzählungen. Dem scharfsinnigen Beobachter entging nicht leicht ein eigenartiger Typus, vor allem innerhalb der ihm so vertrauten bäurischen Welt. Wie stehen sie in seinen Dramen da, diese Großbauern, diese Pfarrer, diese Dorfphilosophen, Mägde, Knechte — auf der Basis gewisser fester Grundzüge so individuell wie Fontanes zahlreiche Offiziere und Pastoren. Aber besondere Prachtstücke verlangen noch außerhalb der allgemeineren Verwendung eine Beschreibung für sich. Die erhalten sie in den „Dorfgängen“ (1879) und den Kalendergeschichten. Ein leiser Einfluß Auerbachs ist zumal in letzteren nicht abzustreiten; hauptsächlich aber wirkt auch hier die uralte volkstümliche Tradition nach. So prächtige Schwänke wie der vom „Gottüberlegenen Jakob“ oder „Wenn einer es zu schlau macht“ setzen die mittelalterliche Anekdote mit ihrer auch das Heiligste nicht verschonenden übermütigen Heiterkeit und ihrer naiv-sicheren Technik fort. Schwere, ergreifende Geschichten freilich, wie das pessimistische „Gott verloren“, wie die Kriminalnovelle „Wissen macht — Herzweh“ oder der „Einsam“ mit seiner gegen klerikal-polizeiliche Bevormundung gerichteten Tendenz sind modern; erwachsen sind sie dennoch aus der alten Wurzel der volkstümlichen Abenteuererzählung. Die schönste Blüte treibt diese Kunst der Beobachtung und Darstellung in ein paar typischen Porträts von milder Ironie. Am höchsten steht wohl der unvergleichliche „Sinnierer“, der fast wie eine Parodie auf die philosophierenden Bauern bei Auerbach und — bei Anzengruber wirkt: der dumme Kerl, der durch alberne Fragen sein Lebensglück verscherzt und doch, von aller Welt gehänselt, in dem stillen Gefühl seiner nachdenklichen Überlegenheit eine unzerstörbare Quelle der Befriedigung besitzt. Psychologisch noch meisterhafter ist der „Mann, den Gott liebt“, der unsaubere höckrige Alte mit Gebetbuch und Rosenkranz als steten Begleitern, herzlos, unsittlich, niedrig denkend, aber von stetem Glück gesegnet — ein bitteres Gegenstück zu den Idealbildern frommer Bauern in klerikalen Schriften. — Die Märchen vermag ich nicht so hoch einzuschätzen, kurze schwankartige wie „Moorhofers Traum“ ausgenommen; sie haben etwas Künstliches, Gesuchtes, womit man

gerade den als ihren Erzähler auftretenden Steinklopferhans ungern in Verbindung gebracht sieht.

Aus solchen Einzelgeschichten von sonderbaren Erlebnissen und merkwürdigen Menschen ist überall in der Weltlitteratur der Roman hervorgewachsen, und auch bei Anzengruber wiederholt sich, wie bei Gottfried Keller, diese typische Entwickelung. Wir verdanken ihr zwei Meisterwerke. „Der Schandfleck", zuerst (1876) mit unglücklichem Übergang ins großstädtische Gebiet, dann (1884), durch das Verdienst des ratenden und helfenden Bolin, als reiner Dorfroman geschrieben, ist eine Geschichte mit glänzender Exposition und mächtig fortschreitender Handlung, die dennoch, etwa wie das „Vierte Gebot", unter der zu stark betonten pädagogisch-epigrammatischen Tendenz leidet. Der „Schandfleck", das uneheliche Kind des armen Vaters, wird zum Segen für den, der nur vor dem Gesetz ihr Vater ist, denn er hat die Tochter durch Liebe und Güte wirklich zu seinem Kinde gemacht, wie Nathan die Recha; ihr Bruder aber, der legitimierte Sohn des reichen Müllers, der sich des Kindes erst auf dem Totenbett erinnerte, geht in Verzweiflung und Elend unter. Bis dicht an die Grenze des Incests wird die Fabel geführt, und grausig ist auch die Schilderung des furchtbaren Gewaltmenschen, des Leutenberger Urban; mit diesem Berserker hat der verlorene Florian einen entsetzlichen Kampf auszufechten, in dem er fällt, aber nicht ohne vorher den Landschaden getötet zu haben. Es ist eine Schilderung, die an die stärksten Leistungen von Gotthelf erinnert, wogegen der König Lear auf dem Dorfe, der alte Reindorfer, den seine rechten Kinder mißhandeln und den nur der „Schandfleck" liebt und rettet, freilich weder an Shakespeare noch an Turgenjew gehalten werden darf. Prächtig ist die hier wie im „Sternsteinhof" ganz in Handlung aufgelöste Beschreibung eines großen Musterbauernhofs von fast homerischen Dimensionen; auch die Freude, die Anzengruber hier wie öfter (so im „Jungferngift") an der Schilderung eines reichen, ländlichen Besitztums hat, ist echt volkstümlich und bei ihm noch naiver als bei Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Berthold Auerbach.

Der „Sternsteinhof" (1883—1884) ist eigentlich nur eine zum Roman ausgewachsene Charakterstudie; aber was ist der „Don Quijote" anders? Kühn spielt der Dichter auch hier mit den landläufigen Anschauungen von gut und schlecht, in der realistischen Umwertung der Werte ein praktischer Vorläufer

Nietzsches. Ein armes, aber bildschönes Mädchen hat den reichsten und bestgehaltenen Bauernhof der ganzen Gegend erblickt; seitdem kennt sie nur ein Ziel: dort Herrin zu werden. Rücksichtslos verfolgt sie ihren Weg; die Moral, das Herz spielen ihr niemals einen Streich. Und so wird sie die Bäuerin auf dem gesegneten Sternsteinhof. Nun aber ist in ihr keine Spur mehr von der koketten Bettlerin; ganz ist sie hineingewachsen in ihr selbstbereitetes Los, und der alte Bauer selbst, ihr Schwiegervater, der erst den Eindringling haßte, muß ihr Verbündeter werden, um den Glanz des Hofes zu behaupten. Der Charakter der Heldin würde allein genügen, um Anzengruber in die Reihe unserer größten Psychologen zu stellen: so wahr ist er, so überzeugend, von jeder Konvention frei, und in all der rücksichtslosen Eigensucht steht diese Helena des Dorfes in wahrhaft homerischer Größe vor uns, eine Gestalt, die den Leser zu sich hinüberzwingt, wie den alten Bauer in der Geschichte. Der Stil, der im „Schandfleck" noch Ungleichheiten aufwies und öde Stellen mit mühsam nachflickendem Bericht, ist jetzt ganz durchtränkt von epischer Sicherheit und Schlichtheit. Dies haben wir — aber wir lesen die „Martinsklause" von Ludwig Ganghofer und lassen sie die sechste Auflage erreichen, wie wir seinen „Herrgottschnitzer von Ammergau" (1880), diese Parodie der Volksstücke Anzengrubers, mit seinen groben Effekten, seiner hohlen Psychologie, seinen konventionellen Typen bejubeln und uns von jedem „bäurischen Wandertheater" vorspielen lassen!

Ein echter Volksdichter — daß er das war, macht Anzengrubers Größe aus. Kein zweiter Dichter unseres Jahrhunderts hat wie er die breite, alte, echte Tradition volkstümlicher Erzählungs- und Bühnenkunst zu erneuen gewußt. Seine großartige Einfachheit bei verblüffendem Reichtum der Erfindung — in dem einzig Gottfried Keller ihn übertrifft — seine tiefe Psychologie bei ungezwungener, oft selbst allzu lockerer Technik, seine erzieherische Tendenz, die ihn nie zu Tendenzlügen verleitet, und sein rücksichtsloser Realismus, der ein warmes Mitfühlen mit den Gestalten nirgends ausschließt — all dies verdankt er der liebevollen Hingabe an die volkstümliche Art. Verdankt er ihr — und doch zugleich auch nur sich selbst, seiner unvergleichlichen Begabung, das Älteste zu erneuen, zum ganz Modernen zu machen. Realist war er gewiß, und war es bewußt; aber nicht aus der Theorie heraus, sondern aus dem praktisch-empirischen Sinne des Mannes

aus dem Volke. Nichts schrieb er, was er nicht erfahren hatte, im Leben, am Leben. Und so ward der Polizeikanzlist, dem so viele unaufgeführte Stücke im Schubfach moderten, der Reformator der deutschen Bühne und einer der stärksten Erneuerer des Romans der Lebensbeobachtung.

Glücklicher in dem Wege zum Erfolge war der Mann, dessen Name mit dem seinen in unzertrennlicher Verbindung steht, fast wie Schillers neben Goethes Namen: Peter Rosegger (geb. bei Krieglach in Steiermark 31. Juli 1843). Ein Glückskind ist er überhaupt, wenn er's auch nicht immer wahr haben will. Der Bauernjunge aus der Steiermark, eines kindlich frommen Mannes und einer von einfacher Poesie erfüllten Mutter Sohn, kam fast nur zufällig zu dem ersten Unterricht, den ein von seinem Pfarrer als zu freisinnig verjagter Schullehrer ihm erteilte. Er las dann eifrig, was ihm in die Hände kam, während er als Schneidergesell in Bauernhäusern arbeitete. Unreife Produkte seiner Muse schickte er dem liberalen Redakteur Adalbert Svoboda in Graz zu; dieser geist- und kenntnisreiche Mann entdeckte (1865) sofort in der „schlichten, ergreifenden Art des Erzählens, dem leidenschaftlichen Ton der Gedichte eine kräftige, dichterische Begabung". Ihm verdanken wir, daß dem jungen Talent überflüssige Irr- und Umwege erspart blieben. In der Handelsakademie in Graz durfte er sich in freundlich zugestandener Ausnahmestellung ausbilden; und sobald er sie verließ, trat er mit seinem ersten Buch, einer Sammlung von Dialektgedichten („Zither und Hackbrett" 1869) den Besitz jener Popularität an, die ihm seitdem treu blieb. Es giebt in Deutschland vielleicht keinen Autor, der eine so mit dem ganzen Herzen an ihm hängende Gemeinde besäße wie Rosegger. Sein fünfzigster Geburtstag ward für seine engere Heimat, die schöne Steiermark, fast ein Nationalfesttag; man schenkte ihm ein Haus in Graz, „ein schlichtes Dichterheim mit rebenumsponnenem Giebel, dort wo der reichgeschmückte Saum der Stadt die Wiesen und Wälder der grünen Mark berührt"; „wochenlang brachte jeder Tag neue Kundgebungen".

Zweierlei trifft zusammen, um Rosegger seine eigenartige Bedeutung zu geben: er ist ein merkwürdiger Didaktiker, er ist ein unvergleichlicher Erzähler.

Nicht in den Dialektdichtungen ist seine Bedeutung zu suchen. Auch die besten („Stoansteirisch" 1885) bleiben hinter der liebens-

würdigen Grazie Stielers, der Kraft des alten Kobell, der Originalität Stelzhamers zurück; der Inhalt drückt überall die Gebinde entzwei wie ein aufquellender Packen die leichten Weidenstäbe eines Korbes. Wo er sich an die volkstümliche Art eng anschloß, konnte ihm wohl einmal ein hübscher Fund glücken, wie jenes berühmte „Darf i's Diandl lieben?" Henschels Zeichnung und vor allem Koschats Komposition haben das nette Gedichtchen, das selbst Anzengruber in seinen „Pfarrer von Kirchfeld" einlegte, beinahe so populär gemacht, wie Neßlers Weise Scheffels „Behüt' dich Gott, es wär' so schön gewesen — behüt' dich Gott, es hat nicht sollen sein". Aber schließlich ist es doch auch hier der anmutend vorgebrachte, gesunde Gedanke, an dem wir uns freuen; an den Gstanzln ist nicht viel. Und seine hochdeutschen Gedichte — Anzengruber schrieb ihm einmal: „Ich weiß, Sie sind selig, wenn man Ihnen ein hochdeutsches Gedicht lobt". Rosegger wäre darüber wahrscheinlich nicht so glücklich, wenn man es öfters thun könnte!

Aber der Didaktiker! Hier können wir wieder einmal sehen, wie unmöglich es ist, die didaktische Poesie unbedingt zu verbieten: wo die Lehrhaftigkeit, wo das Bedürfnis, selbsteroberte Anschauungen zu vertreiben, zur Leidenschaft wird, da wirkt sie poetisch wie die eine Seele ganz erfüllende poetische Tendenz. Rosegger nun ist eine im höchsten Grade nervöse Natur. Nervös ist vor allem auch die Art seiner Produktion. Er arbeitet ein Buch im Kopfe aus:

> Dann schneide ich mir Kanzleipapier in Quartblätter, deren etwa fünfhundert Stücke. Das Blatt wird nur auf einer Seite beschrieben und links ein Rand freigelassen. Ich beginne die Schrift Anfang des Jahres 1894, und in drei Monaten ist das Werk fertig. Ach, fertig! Jetzt beginnt erst das schwere Arbeiten, die erste Niederschrift war ja nur ein freudiges Schaffen, ein fast leidenschaftliches Selbstgenießen dessen, was innerlich lebendig geworden. Allerdings war ich während der Zeit für alles andere nicht vorhanden. Wenig Eßlust, wenig Schlaf, nicht das mindeste Interesse für äußere Eindrücke aus Gesellschaft, Natur oder Kunst, ganz unfähig für Geselligkeit, nur allein sein mit dem Gegenstande. Eine glückselige Zeit, aber man wird sehr mager dabei.

So schreibt nur ein Mann, der alles miterlebt, was er dichtet; dem das Schreiben nur eine intensivere Form des Erlebens ist. Und dies leidenschaftliche Miterleben macht ihn zu dem merkwürdigen Didaktiker, der er ist.

Pfarrer wollte der Knabe werden; und geistlichen Freunden gegenüber hat er sich auch später noch auf das priesterliche Amt

berufen, das im Dichterberufe liege. Aber der Prediger soll über seiner Gemeinde stehen. Besser trifft es, wenn Auerbach einmal zu ihm sagte: „Förster sind wir Dichter alle, Förster und Heger im großen Menschenwalde." Solch ein Förster und Heger ist vor allen Rosegger. Er ist ein Waldschulmeister. Von der Natur, der wachsenden, dauernden, verdorrenden zu lernen und weiter zu erzählen, was er da gelernt — das ist seine Art der Didaktik. Es ist nicht sowohl eigentlich ein Lehren, als ein Vorlernen; die Lehrhaftigkeit wird ganz in erzählte Handlung aufgelöst.

Das giebt den hierhergehörigen Hauptwerken Roseggers („Die Schriften des Waldschulmeisters" 1875; „Der Gottsucher" 1883, „Das ewige Licht" 1897) ihre Eigenart. Rosegger schafft sich eine Gestalt, die bei aller Verwandtschaft mit seinem eigenen Wesen doch in ganz bestimmte Verhältnisse hineingestellt wird: ein Lehrer, ein Pfarrer. Diese läßt er nun ein ganzes Leben durchleben und alle die Probleme, die den Autor selbst erregen, in Gestalt wirklicher Erlebnisse an sie herantreten. Wenn das ungefähr die Art didaktischer und pädagogischer Romane auch sonst ist, so pflegen diese doch ausnahmslos jedes derartige Erlebnis zu benutzen, um nun in Form von Gesprächen, Tagebuchnotizen oder auch direkter Einmischung des Verfassers reine Lehrhaftigkeit hervortreten zu lassen. Bei Rosegger bleibt diese ganz im Hintergrund. Er giebt statt der Lehren Beispiele und statt der Ermahnungen Typen. Wie in volkstümlichen Fabeln muß die Handlung selbst belehrend wirken. Die zügellose Wildheit verkörpert sich ihm im Kohlenbrenner-Matthes; oder die Gefahren der Missionspredigt und des Beichtsiegels werden in packenden Einzelfällen anschaulich gemacht. Die haben aber nichts Konstruiertes; und auch jene Typen stehen in voller Realität neben anderen originellen Figuren, neben dem Glasfresser und dem improvisierenden Rüpei im „Waldschulmeister" oder dem frommthuenden jüdischen Konvertiten im „Ewigen Licht".

So stark aber die didaktische Absicht hinter der Erzählung zurücktritt — sie bleibt lebendig und wirksam. Rosegger selbst hat sie nie geleugnet. Sie stellt sich bei jedem größeren Werke ein. „Das ewige Licht" ist fast ganz ein Experimentalroman über das Einziehen des „modernen Geistes" in eine idyllische Welt, das Rosegger sehr pessimistisch auffaßt; und „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr" (1893) ist fast mehr noch ein didaktischer als ein historischer

Roman: die Verherrlichung des Tiroler Freiheitskämpfers, der, ehe er eine verzeihliche Notlüge spricht, lieber untergeht, liegt dem Autor mehr am Herzen als die Schilderung des Gegenständlichen. In keinem seiner Bücher sinkt er so unter seine sonstige Virtuosität des Erzählens herab wie hier. Aber der Grund ist eben die Begeisterung, mit der er seinem Helden folgt, ihn immer im Auge hat; und diese Lebhaftigkeit zieht uns mit.

Sie macht ihn aber sonst zu dem Meister der einfachen Erzählung — darin hat er kaum seinesgleichen. Eine Geschichte nach guter Urväterſitte einfach zu erzählen, weil sie ihn interessiert und uns interessieren soll, schlankweg ein merkwürdiges Abenteuer ins Licht stellen — das ist seine größte Kunst. Es scheint alles so einfach. Man fängt eben mit einer Zeit- und Ortsangabe an, läßt die Personen auftreten, ein Stückchen Leben durchmachen und schließt mit einer kleinen Betrachtung. Gewinnt die Erzählung eine größere Ausdehnung, so helfen die alterprobten Kunstmittel, die die fahrenden Leute des Mittelalters schon kannten. Etwa die bestimmte Zahl: der lustige Karl wettet, drei Tage lang wolle er von jedem beliebigen Hause, das seine Freunde ihm nennen, zu Tische geladen werden. Der Hörer freut sich gleich, drei Geschichten in einer zu bekommen, und seine Spannung wächst mit der Nähe der Entscheidung. Oder zwei Geschichten stützen sich gegenseitig: „Zwei, die sich nicht mögen." Freilich, die Kunstgriffe thun es nicht; die sichere Begabung für das Interessante, Packende thut es. Sie zeigt sich bei der Fabel, aber auch bei der Behandlung: kein Wörtlein, das den Leser unnötig aufhält, ablenkt. Aber ebensowenig bleibt eins fort, das der behaglichen Stimmung dienen kann, in der man sich Geschichten erzählen läßt. Man fühlt: der Autor ist bei der Sache; er hat seine Leute gern, er freut sich ihrer wundersamen Erlebnisse. Tiefe Psychologie wie bei Anzengruber darf man in diesen Bänden (vor allem dem besten: „Allerhand Leute" 1888) nicht suchen; wie bei dem prächtigen altenglischen Roman der Goldsmith, Fielding, Smollet ist die Psychologie der Verhältnisse die Hauptsache, die wundersame Logik der Menschenschicksale und vor allem das unerschöpfliche Spiel der gegenseitigen Beziehungen zwischen den Menschen, zwischen Burschе und Mädchen, jung und alt, arm und reich, fromm und ungläubig. Doch wachsen auch aus diesen Abenteuergeschichten Einzelfiguren von typischer Bedeutung heraus („Jakob der Letzte" 1888, „Martin der Mann" 1889).

Den gleichen Charakter tragen seine autobiographischen Bücher („Waldheimat" 1873, „Als ich jung noch war" 1895, „Mein Weltleben" 1898), seine Erinnerungen an litterarische Freunde („Persönliche Erinnerungen an Robert Hamerling" 1891, „Gute Kameraden" 1893): liebenswürdig leicht hinerzählte Einzelzüge, von lehrhaften Betrachtungen mehr belebt als unterbrochen, weil diese Exkurse nur dem Eindruck Worte geben, den irgend eine Thatsache auf den Autor macht. Psychologische Fundgruben sind das nicht; aber „wo man's packt, da ist's interessant". Überall hat es zuerst Rosegger selbst gepackt. Das macht ihn so unerschöpflich. Als er gleich nach der „Entdeckung" durch Svoboda zu Rudolf Falb, dem später so bekannt gewordenen Meteorologen, kam, da hatte der Einundzwanzigjährige nach Svobodas Berechnung schon drei bis vier Pfund Papier vorzulegen. „Aber alles hatte Hand und Fuß."

Man hat wiederholt prophezeit, das Heil der neueren deutschen Litteratur solle von Österreich kommen. Hamerling sollte dann der Messias sein; aber er war nicht einmal ein Johannes. Dann aber gab die Natur zwei seltene Talente, in denen die volkstümliche Tradition endlich wieder zu persönlicher Kunst wurde. Darin liegt die mächtige Bedeutung Anzengrubers und Roseggers. Anzengruber ist die bedeutendere Persönlichkeit, tiefer, origineller; Rosegger ist noch leibhafter „Volk", und seine Erzählungen sind die Bürgschaft, daß, was den Deutschen Jahrhunderte lang verloren gegangen war: die Kunst der kunstlosen Erzählung, endlich wieder zu hoffnungsvoller Kraft erblüht ist. Das ist Österreichs größter Ruhm bei der Verjüngung unserer Litteratur: was soll man viel streiten, wer von jenen beiden mehr „Realist", mehr „modern" sei? Wir freuen uns, daß wir „zwei solche Kerle" haben!

Und wie die Litteratur, so sollte auch die Litteraturgeschichte von Österreich her verjüngt werden. Wilhelm Scherer (1841—1886) aus Schönborn in Niederösterreich steht wie mit seinem Geburtsjahr auch mit seiner Art mitten inne zwischen den beiden großen Kritikern dieser Epoche, Emil Zola (geb. 1840) und Georg Brandes (geb. 1842). Das feurige, kampflustige Temperament, die starke Beimischung politischer und aufklärerischer Tendenzen teilt er mit beiden; darin ist er ein Genosse jener tapferen Überwinder des müden Pessimismus, unter denen Treitschke ihm lange auch persönlich nahe stand. Er liebte es, kühn nach unentdeckten Ländern auszufahren; eine ängstlich von Einzelheit zu Einzel-

heit fortspinnende Untersuchung verspottete er wohl als „Küstenschiffahrt", und gern wiederholte der begeisterte Schüler der strengen Methodiker Karl Lachmann und Karl Müllenhoff das Wort des genialsten Germanisten, Jacob Grimms daß man auch den Mut des Fehlens haben müsse. Der erstaunliche Umfang seiner Kenntnisse, die Schärfe seines Blickes, vor allem eine seltene Virtuosität der Kombination ließen ihn oft auch, wo er am keckſten dem „gesicherten Stand der Wissenschaft" vorgriff, das erkennen, was er noch nicht beweisen konnte. Und doch fühlte er selbst, daß Gefahr auch in seiner wissenschaftlichen Wageluſt lag, in der entschlossenen Subjektivität, die ihm unsympathische Gestalten wie Grabbe und Richard Wagner rücksichtslos ablehnte, in der Freude am gegenseitigen Erhellen oft weit entfernter Punkte. Um so energischer schloß er sich den Männern der strengen Methode an, um so kräftiger suchte er überall die Technik der philologischen Forschung dem Ideal einer objektiven, empirischen Evidenz anzunähern.

Sein letztes Ziel blieb immer eine auf konkrete Thatsachen gestützte Geschichte der deutschen Volksseele. Auch seine zahlreichen kritischen Aufsätze („Vorträge und Aufsätze" 1874, „Kleine Schriften", nach seinem Tode erschienen 1893) und vor allem seine „Geschichte der deutschen Litteratur" (1883) strebte diesem Ziele zu. Und hier kam nun dem Manne, der aus Trotz gegen den thatsachenblinden Idealismus einer doktrinären Ästhetik zuweilen, wie in dem geistreichen Entwurfe einer streng empirischen „Poetik" (erschienen 1888), bis an die Grenzen des wissenschaftlichen Materialismus ging, die Genialität der eigenen Persönlichkeit zu Hilfe. Alle die Freuden, alle die Schmerzen, die die Götter ihren Lieblingen ganz geben, waren ihm ja auch Thatsachen der Erfahrung; die überstürmende Hoffnung und das tiefschmerzliche Verzagen, die Sehnsucht nach Eroberung der ganzen Thatsachenwelt und das Bedürfnis nach fruchtbarem Anbau eines engen Specialgebietes — er kannte das alles und wußte ihm beredten Ausdruck zu leihen. Deshalb wuchs sein Empirismus, eben weil er voll lebendigen Thatsachensinnes war, über den Materialismus hinaus. Große Gelehrtencharaktere wie Jacob Grimm, dem er (1885) das formvollendetste seiner Bücher widmete, eine Biographie, wie wir wenige besitzen, und große Dichtergestalten, wie vor allem Goethe, hoben ihn zu dem höchsten Flug nachschaffender Interpretation. Da galt von dem, der sonst wohl auch einmal kühn die Thatsachen terro-

risierte, das schöne Wort Karl Lachmanns, das er gern citierte: „Seinen Geist befreit nur, wer sich willig ergeben hat." Dann versenkte er sich begeistert in die Eigenart des Genies und machte den großen Mann zum Verkünder der letzten Geheimnisse. Aber eben die gläubige Überzeugung von Goethes überragender Größe läßt ihn auch ruhig mit sachlicher Kritik und Analyse an die Rätsel treten, die das Schaffen des Dichters darbietet, läßt ihn Stil, Technik, Metrik zergliedern („Aus Goethes Frühzeit" 1879, „Aufsätze über Goethe", herausgegeben von Erich Schmidt 1886) ohne die geringste Furcht, daß ihm das „den Genuß verderben" könnte. Im Gegenteil; es steigerte ihm die Freude des genießenden Mitschöpfers, wenn er die großen Grundzüge aller Entwickelung auch in den höchsten Leistungen des Menschengeschlechts bestätigt fand.

Hier vor allem liegt Scherers fruchtbare Größe. Die Idee von der innern Gleichartigkeit aller Menschen, ja von der innern Verwandtschaft aller Wesen teilte er mit Herder, mit Goethe, mit Darwin; sie erfüllte den sonst Ungläubigen mit frommer Verehrung vor den großen Gesetzen, die alles regeln, die uns schenken, was wir begehren: das Gefühl der Ordnung, die Empfindung der Schönheit, die Ahnung der Ewigkeit. Auch nicht an die kleinste Einzelfrage trat er heran, ohne sich im stillen bewußt zu bleiben, daß Wissenschaft, so verstanden, Gottesdienst sei.

Und dies fromme Gefühl von der innern Einheit trug er vor allem auch in die Betrachtung der neueren Litteraturgeschichte. Ihm wurden die Perioden der deutschen Litteratur eine Reihe von Brüdern und Schwestern mit unverkennbarer Familienähnlichkeit; Perioden der Weichheit und der Härte, der Humanität und der Intoleranz, der Formstrenge und Formlosigkeit kehren ihm regelmäßig wieder; nie aber schwinden gewisse feste Linien der Physiognomie. Wie in der Sprache so in der Litteratur hatte man bis dahin die neuere Zeit einfach als „Verfall" angesehen, jeder tieferen Analyse unwert. Scherer wußte es besser, daß es schon schlimmere Perioden gegeben hat als die neueste, und daß auf jeden „Verfall" neues Aufsteigen folgte. Deshalb studierte er die Technik Spielhagens oder den Stil Gottfried Kellers so eifrig, wie er die Kunst der Minnesänger analysierte; deshalb feierte er Geibel sogar mehr, als wir heut billigen können, und freute sich junger Talente. Seine Schüler lenkte er gern auf das Studium neuerer Dichter; für Grillparzer, Otto Ludwig, Gottfried Keller trat er unermüdlich ein.

Gegen die jüngste Richtung allerdings, etwa von Zola ab, verschloß er sich; neben dem Formlosen störte ihn besonders das Pedantische, Doktrinäre so sehr, daß er die lebensvollen Keime neuer Größe hier übersah.

Oberflächlichkeit und böser Wille haben es fertig gebracht, diesen Mann, der sich über nichts so sehr freuen konnte als über ein neues Talent, für einen „Goethepfaffen" auszugeben, weil seine Litteraturgeschichte mit Goethes Tod schließt! Künstlerische und wissenschaftliche Gesichtspunkte bestimmten ihn zu diesem Abschluß; daß er „die deutsche Litteratur mit Goethes Tod aufhören lasse", konnte nur der gekränkte Ehrgeiz einiger kleinen Größen aufbringen, die die Darstellung der deutschen Litteratur lieber in ihrem eigenen Namen gipfeln lassen wollten. Gerade die Kritik der Gegenwart hat von Scherer die bedeutendsten Impulse erhalten. Ein glänzender Lehrer, war Scherer (geb. 26. April 1841) schon früh (1868) in Wien Professor geworden; aber seine kräftige Sympathie mit dem aufstrebenden Preußen, die heftigen Rügen gegen die altwienerische Gespaßigkeit und falsche Gemütlichkeit, in der er sich mit Anzengruber („Das vierte Gebot") zusammenfand, überhaupt die vielseitige, nach Politik, Kunst, öffentlichem Leben ausgreifende Art des großen Gelehrten machte ihn auf die Dauer dort unmöglich. An der neugegründeten Universität Straßburg ward er (1872) einer der gefeiertsten Lehrer, und das Heroenzeitalter der jungen Hochschule in der lieben alten Goethestadt mit dem herrlichen Münster und den engen alten Gäßchen am Wasser wird nicht zum wenigsten auch durch die Erinnerung an diesen hinreißenden Meister des Wortes verklärt. Es war wohl seine glücklichste Zeit, so viel ihm auch nach der Berufung in die Reichshauptstadt (1877) häusliches Glück, rasche Berühmtheit, vielfältigste Berührungen und Beziehungen brachten. An den politischen Kämpfen des Tages nahm er eifrig Anteil, Verehrer Bismarcks, ohne doch den von ihm nach Carlyle gern gepredigten Heroenkultus an dem Reichskanzler so leidenschaftlich wie Victor Hehn oder Treitschke zu bethätigen; vor allem unbedingter Vorfechter der Toleranz. Von allen Dingen angeregt, von überallher zu thätigem Mitleben aufgefordert, überanstrengte der mittelgroße Mann mit der hohen Stirn, den fragenden Augen, der so gern in leichter Lebhaftigkeit, lächelnd, laut redend, in dem braunen Sammetjackett über der altmodisch hohen Weste, in rasch vertieftem Gespräch mit Freunden daherschritt, der „Gelehrte

und Schriftsteller reicher Frucht und reicherer Hoffnung", wie ihn kurze Zeit vor seinem Tode Mommsen anredete, seine großen Kräfte; und gerade da er sich so recht auf dem Gipfel fühlte, da er die Früchte unendlicher Arbeit mit leichterer Hand glaubte abpflücken zu können, da brach er (6. August 1886) zusammen.

Einen neu erwachenden Idealismus rühmten wir diesem Jahrzehnt nach, dessen Kunst nicht reich ist, und in dem die Gelehrten immer noch die Schriftsteller überragen, die Prosaiker die Dichter in den Schatten stellen und die älteren Meister die jüngeren — mit Ausnahme jener beiden Österreicher — übertreffen. In Scherer finden wir die Elemente dieses neuen Idealismus am deutlichsten bei einander: die endlich wiedererwachte Freude am Vaterlande, das stolze Gefühl einer neuen einheitlichen Weltanschauung, die Lust an erfolgreicher Arbeit und vor allem an gedeihlichem Einwirken auf jugendliche Gemüter, und endlich die Verehrung für die großen, dauernden Leuchten der Menschheit. Mit diesen Waffen haben die Dühring und Haeckel, die Treitschke und Scherer, die Anzengruber und Rosegger den müden Pessimismus und den platten Materialismus überwunden und Bahn gebrochen für eine Empfänglichkeit der Seelen, die die unentbehrlichste Vorbedingung war für das Entstehen einer neuen Kunst.

Achtes Kapitel.

1870—1880.

Das Jahrzehnt 1870—1880 war das glorreichste, das am meisten schöpferische, das inhaltsvollste, das Deutschland in diesem Jahrhundert erlebt hat. Die Jahre der Freiheitskriege, die in der hohen Einheit ihres Aufschwungs unerreicht bleiben, haben doch durch die Schuld der Machthaber ungleich geringere Spuren hinterlassen, als die zehn ersten Jahre des neuen Reichs. Kein Staat hat sich so ruhmvoll in die Weltgeschichte eingeführt wie der unserige. In der Proklamation vom 17. Januar 1871 hatte der greise Kaiser gerufen:

> Wir nehmen die kaiserliche Würde an in der Hoffnung, daß es dem deutschen Volke vergönnt sein wird, den Lohn seiner heißen und opfermutigen Kämpfe in dauerndem Frieden und innerhalb der Grenzen zu genießen, welche dem Vaterlande die seit Jahrhunderten entbehrte Sicherung gegen erneute Angriffe Frankreichs gewähren. Uns aber und unsern Nachfolgern an der Kaiserkrone wolle Gott verleihen, allezeit Mehrer des Deutschen Reichs zu sein, nicht an kriegerischen Eroberungen, sondern an den Gütern und Gaben des Friedens auf dem Gebiete nationaler Wohlfahrt, Freiheit und Gesittung.

In diesen Worten klang ein Echo wieder aus den Tagen, in denen unser erster Kaiser jung war: aus den Tagen, in denen Humanität und Völkerfrieden noch als ein Ideal galten, das man nicht einfach als „sentimentale Phrase" verspotten durfte. Und daß es dem Kaiser und seinen Paladinen ernst war mit dieser Gesinnung, das zeigte die machtvolle Wahrung des Friedens, die in der Berliner Konferenz von 1878 ihren glänzendsten Ausdruck fand. — Aber nicht die Regierungen allein hob damals der große Moment zur Höhe großartiger Anschauungen. Die Vorstellung, Deutschland müsse die Vormacht der neuen Weltkultur werden, förderte auch die Parlamente zu hohem Schwung der Gedanken und der Rede. Die Rede, die der sächsische Generalstaatsanwalt Friedrich v. Schwarze (28. Dez.

1870) gegen die Todesstrafe hielt, konnte in ihrer warm empfundenen und doch maßvoll ausgedrückten Menschenliebe der philanthropischen Blütezeit so gut würdig heißen, wie etwa die von lebhaftestem sittlichen Ernst getragene und doch rein sachliche große Anklagerede Eduard Laskers (1829—1884) gegen die Mißbräuche in der Eisenbahnverwaltung und das „Gründertum" (7. Feb. 1873) einem Moralisten jener Periode nicht übel gestanden hätte. Heut zuckt man im Vollgefühl der „Realpolitik" die Achseln — als ob nicht der große Realpolitiker Bismarck gerade damals dem Deutschen Reich in der Neuordnung seines Verfassungs-, Heeres- und Justizwesens die Grundlagen geschaffen hätte, ohne die die Realpolitik über die alte kleinliche Vorteilshascherei der Diplomaten alter Schule nie hinausgekommen wäre! Ohne die Idealisten, ohne die begeisterten Führer vor allem der damaligen nationalliberalen Partei wäre das Schwert nie geschmiedet worden, das jetzt jeder Verächter des Feuers glaubt schwingen zu können.

Es war jener Idealismus, den wir kurz vor dem Ausbruch des großen Krieges heranreifen sahen, und den nun der glorreiche Erfolg eines von keinem Makel entstellten siegreichen Kampfes um Vaterland und Nationalehre zu voller Größe erstehen ließ. Er tönte wider in der neu aufblühenden Beredsamkeit; er schuf auch die größte Arena für die parlamentarischen Talente: den heut von allen Seiten gescholtenen „Kulturkampf".

Auch er war, mindestens wie er sich entwickelte, ein Kind des neuen Idealismus. Der zu frischer Kraft erwachte Patriotismus, die Kampflust der Überwinder des Pessimismus, die wachsende Heroenverehrung hatten an ihm Anteil, freilich aber auch die verletzende Überhebung, die dem Hochgefühl einer neuen, siegreichen Weltanschauung eigen zu sein pflegt. Heftig und ungerecht in der Polemik waren seine Vorkämpfer, wie Dühring, Haeckel, Treitschke, Scherer es alle auch waren. Und niemand wird behaupten, daß die „Maigesetzgebung" das Programm ganz innegehalten habe, das Bismarck in der großen Rede vom 14. Mai 1872 („Nach Canossa gehen wir nicht!") vorzeichnete: daß sie „in einem für die Gewissensfreiheit durchaus schonenden Wege, in der zurückhaltendsten, zartesten Weise" vorschritt. Sicherlich trug die Entfremdung, die zwischen „Gläubigen" und „Ungläubigen" längst eingetreten war, einen Teil der Schuld.

Erst der neuen Generation, die etwas Romantik mitbrachte,

wurde wieder ein gewisses Verständnis für die gläubige Minorität möglich. In der Majorität aber herrschten zweierlei Stimmungen. Der platte Materialismus war allmählich in die Schichten herabgesunken, bei denen immer das gerade Überwundene modern ist. Da galt es immer noch als geschmackvoll, eine Geburtsanzeige in den „Blättern für geistigen Fortschritt" (März 1876) mit den Worten zu schmücken: „Um den einstigen Mann zu erinnern, daß es außer jenen in der Schul-Weltgeschichte ihm vorgeführten Tyrannen und Pfaffen auch noch andere und zwar das Menschenwohl fördernde Männer... gegeben hat, legten wir ihm die Namen Reni Milton Büchner Darwin bei", oder gar eine Todesanzeige (Neue Freie Presse 9. Oktober 1873) so zu formulieren: „Es hat dem Universum gefallen, seinen Zellenhaufen Emanuel Kolisko in Pettau abzustreifen und der Metamorphose anheimzustellen." Aber diese platten und kindlichen Demonstrationen entsprachen einem selbstgefälligen Standpunkt materialistischer Orthodoxie, den die führenden Männer und Klassen längst aufgegeben hatten. Ein glühender Glaube, wenn auch ohne kirchliche Formen, erfüllte sie und ließ sie für ihre Ideale mit Leidenschaft kämpfen. Deshalb thut man unrecht, auf den „Kulturkampf" (wie auf den Konflikt) jetzt nur mit mitleidiger Verachtung herabzusehen. Man thut es doppelt mit Unrecht, weil auch auf der andern Seite ein tapferer und opferbereiter Idealismus erwachte. Weder überzeugte und beredte Verteidiger des Ultramontanismus wie die beiden Reichensperger (August 1808—1895, Peter 1810—1892) oder Hermann v. Mallinckrodt (1821—1874), noch die Priester, die in Gefängnis und Verbannung zogen, noch die Gemeinden, die sie mit Opfern erhielten, haben solches Urteil verdient. In dem leidenschaftlichen Miterleben dieser Kämpfe begann auch die katholische Litteratur, die so lange zurückgeblieben war, neue Kräfte zu sammeln; zunächst freilich ward es eine Litteratur des Kampfes bei dem talentvollen Publizisten Paul Majunke (1842—1899) wie bei den Historikern Johannes Janssen (1829—1891: „Geschichte des deutschen Volkes" 1877—1898) und Ludwig Pastor (geb. 1854). Man darf auf den Kulturkampf wohl jenes Wort anwenden, das Victor Hugo für die Provinz prägte, die so heldenhaft ihren Royalismus gegen die Republik aufrecht erhielt: „La Vendée est une plaie, qui est une gloire."

Aber in der Leidenschaft dieser Gegensätze wurde fast alles ver-

braucht, was von Idealismus lebte. Nichts blieb übrig für ein allgemeineres Kunstinteresse. Nie stand der Durchschnittsgeschmack tiefer. In der Zeit, da man Jordan und Hamerling feierte, war man doktrinär; jetzt war man roh. Die Bühnen des siegreichen Volks eroberte die niedrigste Kunst des besiegten Frankreich. Flaubert und die Goncourt kannte man nicht, Zola las man höchstens aus Interesse an den Cynismen seiner Darstellung; aber die seelenlosen Marionettenspiele Sardous, die lüsterne Operette, das sinnlich raffinierte Ballett triumphierten. Auf den Spuren der Pariser Taschenspieler schritten nicht nur arme Witzlinge wie Oskar Blumenthal (geb. 1852), sondern auch das feinere, aber gewissenlose Talent Paul Lindaus (geb. 1839); und Kritik und Intendanzen öffneten weit die Pforten vor dem Einzug der effekthaschenden Afterkunst. — Die bildende Kunst schlich träge weiter in abgetretenen Pfaden, oder sie verewigte ihre Leere in Denkmalen eines äußerlichen Patriotismus, wie der furchtbaren Siegessäule in Berlin, die durch Quantität und Kostspieligkeit die Öde ihrer Konzeption wett zu machen suchte. — Das Kunstgewerbe war tot; die Mode, pariserisch wie nur je, kannte nur zwei Unformen: die Körpergestalt brutal entstellen und verrenken (es war die Epoche der Tournüre!) oder sie raffiniert bloßstellen; Fr. Th. Vischer schrieb ingrimmig gegen „Mode und Cynismus", gegen das Bepacken wie gegen das „in Kleidern nackt gehen". — Am schlimmsten war das gesellige Leben entartet. Plötzlich, mit ungesunder Hast, war unter dem befruchtenden Regen der Milliarden ein Spekulationsfieber erwacht: die Gründerjahre stürzten herein, in denen die Maurer Champagner tranken und die Parvenüs der Bourgeoisie in einem krankhaften Luxus den raschen Genuß ihres unsicheren Besitzes feierten. Ein verletzendes Protzentum nährte die gespannten Klassengegensätze. Dann brach der Krach herein, die industrielle Nemesis, und zeugte ein häßliches Denunziantentum, lähmte die berechtigte Unternehmungslust und ließ einen leidenschaftlichen Haß gegen das Bürgertum in zahllosen geschädigten oder — neiderfüllten Herzen zurück.

So ward das Jahrzehnt, das politisch so glorreich dasteht, social wie künstlerisch eine Zeit tiefsten Niedergangs. Aber wiederum war es eine Zeit, in der allmählich die moderne Kunst erwuchs. Die Alten waren müde — erst nach 1880 fanden Fontane und C. F. Meyer ihre beste Kraft; oder sie wurden übersehen, zurückgestoßen, wie Gottfried Keller. Die reifen Männer hatten im

Kampf so viel zu leisten, daß nicht einmal Anzengruber ganz ward, was er werden konnte. Aber es erwuchs eine neue Generation, deren Ältester Nietzsche war.

Wilhelm Scherer schrieb damals (1870), an einen Aufsatz von Julian Schmidt anknüpfend, über „die neue Generation". Als ihre Hauptmerkmale hob er hervor: „Die neue Generation ist mit der romantischen Schule verwandt . . ." Sie kehrt von der strengen Arbeitsteilung zu allgemeinen Ideen, zu der „Universalität erfahrungsmäßiger Betrachtung" zurück, aber „die neue Generation baut keine Systeme". „Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator einher." In all diesen Punkten sind der Kritiker der alten und der neuen Schule einig; nur nicht in dem letzten! Julian Schmidt erklärt für den erwählten Philosophen der neuen Generation Schopenhauer; Scherer erkennt an, daß der theoretische Pessimismus scheinbar obenauf sei, aber mächtiger sei der große allgemeine Zug des Geistes, der den Willen zum Leben in sich trage. „Gewaltig fortschreitende Zeiten wie die unsrige führen eine wunderbar beseligende und erhebende Kraft mit sich. Die Menschen wachsen moralisch über sich selbst hinaus. Die Frage nach dem Lebensglück des Einzelnen tritt weit zurück." So schrieb der große Patriot und Interpret der Volksseele einen Monat ehe der Krieg gegen Frankreich ausbrach.

Fast wie eine Verkündigung Nietzsches klingen die Worte. Auch dieser ist mit der Romantik verwandt, vor allem in der fundamentalen Scheidung des ästhetischen Übermenschen vom philiströsen Sklaven und Herdenmenschen. Auch er verschmäht die kleinliche Specialisierung; aber auch er baut kein System. Die Naturwissenschaft hat auch seine Methode entscheidend beeinflußt wie die Scherers — für Dühring oder Haeckel ist sie überhaupt die Wissenschaft schlechtweg. „Physiologisch" war damals, wie Rudolf Hildebrand bemerkt, ein Lieblingswort. Und endlich, vor allem: auch Nietzsche ist durch den mächtigen Zug des Geistes über Schopenhauer, aus dem er hervorwuchs, hinausgetragen worden. „Die Menschen wachsen moralisch über sich selbst hinaus" — die Zeit reifte zu der Forderung des Übermenschen heran.

Aber wenn Friedrich Nietzsche den Charakter der neuen Zeit am frühesten, stärksten, vollständigsten vertritt — einzelne Elemente finden wir in allen herrschend, die jetzt neu in die Arena rücken.

Am allgemeinsten ist wohl das romantische Element ver-

breitet. Die Verhältnisse waren dazu angethan, diese Stimmung reifen zu lassen: Erwerbsgier und Genußsucht, übermütige Verachtung jeder idealen Auffassung, die unduldsame Orthodoxie eines gedankenarmen Materialismus — all diese schönen Dinge waren vor allem in der „besseren Gesellschaft" so stark verbreitet, daß sie eine Reaktion erwecken mußten. Zartere Gemüter flüchteten sich in irgend eine Weltferne; stärkere nahmen den Kampf auf. Die Kämpfer sind diesmal in der Mehrheit. Aber fast durchweg haben sie eine merkwürdig sanfte, fast elegische Art zu fechten; zuweilen hat man fast den Eindruck, als gäben sie die von ihnen verteidigte Sache selbst verloren.

Romantik als Stille, als Weltflucht, als religiöse Versenkung und Kultus inniger Stimmung — das ist die Grundfärbung, in der eine größere Gruppe von Autoren auf den Kampfplatz tritt. Es sind zumeist nicht eigentlich Mitglieder der „neuen Generation", sondern ältere Herren, die erst jetzt zur Feder greifen. „Schriftsteller sein," sagt der französische Litterarhistoriker Nisard, „heißt ein Mann der That mit der Feder sein." So wird ein älterer, verdienter Gelehrter, der Germanist Max Rieger aus Darmstadt (geb. 1828), jetzt durch die pietätlose Zeitströmung zur „That durch die Feder" aufgerufen. Der feine metrische Studien und sorgfältige Untersuchungen über den Stürmer und Dränger Klinger geschrieben hatte, veröffentlicht nun (1877) unter dem Pseudonym „Utis" eine Novelle, die gegen den Rationalismus der Zeit, gegen die rohen Renovierungen, gegen Richard Wagner als Propheten einer sinnlich-modernen Kunst polemisiert, und stellt später eine Sammlung solcher Erzählungen („Der neue Phantasus" 1887) unter Tiecks Patronat. In der That wird in diesen bewußt „altmodischen" Novellen die Art Tiecks anmutig erneuert; Gespräche über Kunst, Musik, Christentum bilden den eigentlichen Hauptinhalt, ohne daß doch die Fabel einer gewissen liebenswürdig schlichten Grazie, die Charakterzeichnung eines behaglichen Humors entbehrte. Der Ton wie die Opposition gegen die Gegenwart erinnern öfters an Riehl, und vielleicht wäre nur ein größerer Eifer der Produktion erforderlich gewesen, um dieser hübsch-anachronistischen Kunst größere Erfolge zu sichern. — Heinrich Steinhausen (geb. 1836) aus Sorau trat zuerst mit religiösen Erzählungen auf („Geschichte von der Geburt unseres Herrn" 1873), wandte sich aber dann der frommen Erzählung mit freier Erfindung, historischem Kolorit und

zum Teil leicht humoristischer Färbung zu („Irmela" 1880, „Markus Zeisleins großer Tag" 1883, „Herr Moffs kauft sein Buch" 1891). Die behaglich-humoristische Zeichnung still romantischer Interieurs bildet wohl seine Stärke; seltsame Käuze mit etwas jeanpaulischem Anflug bewegen sich in Geschichten von altertümlicher Romanhaftigkeit ihrem glücklichen Ausgange zu. Es wird etwa (in „Markus Zeislein") die alte idealistische und die neue realistische Kunst in dem Schildermaler Zeislein und dem Dekorateur und Metallbuchstaben-Debiteur Spirling in zurückhaltendster Weise symbolisiert; aber der Verfasser nimmt nicht, wie Wilhelm Raabe, in persönlichem Hervortreten für die alte deutsche Träumerei unbedingt Partei, sondern weiß mit herzgewinnendem Humor ihre Schwächen zu verklären und die Mängel der neuen Art in ein milderes Licht zu stellen.

August Niemann (geb. 1839) aus Hannover, ein ernster Grübler, erneuert den alten Reflexionsroman („Die Grafen von Altenschwerdt" 1883, „Eulen und Krebse" 1888, „Des rechten Auges Ärgernis" 1889) und tritt in seinem Hauptwerk („Bakchen und Thyrsosträger" 1882) mit offenem Visier dem Materialismus und allem Scheinwesen der Zeit gegenüber. Vor allem ist freilich Niemann ein echter Erzähler, den seine Gestalten als solche interessieren und nicht bloß durch das, was sie bedeuten. Weder die sokratischen Gespräche über Phrenologie, Gerechtigkeit, wahres Glück, die er in behaglicher Breite einlegt — seine Lieblinge sind eben Denker und sollen diese ihre Art „ausleben" können — noch die satirische, mit stadtkundigen Porträts gewürzte Schilderung der Gründerzeit und ihrer Typen vermögen bei ihm die Lust an romantischem Fabulieren zu ersticken; und die wildgewordene Tochter Mignons, die abenteuerliche Orientalin mit dem Korallenhalsband, erfüllt den Erzähler augenscheinlich mit einer gut romantischen Freude am Unerhörten, die der moderne Leser vielleicht nicht so ganz mehr mitempfindet. Aber es bleibt bei Niemann noch genug übrig, um seine Romane weit über den Durchschnitt zu heben: kräftige Charakterzeichnung, originelle Situationen, wie die Gratulationscour bei dem großen Banquier, Witz, Selbständigkeit in der Auffassung. — Sehr viel anspruchsvoller tritt Carl Weitbrecht (geb. 1847) auf, der Nachfolger Fr. Th. Vischers am Stuttgarter Polytechnikum, der auch dem satirischen Roman Vischers ein Gegenstück zu geben versuchte. Paulus Wickram, der Held von „Phaläna" (1892), ist, wie „Auch Einer", idealisiertes Selbstporträt; und allen Verdruß

über seine nicht genügend beachteten Gedichte hat der Verfasser in diese „Leiden eines Buches“ getragen. Leider nur sind die Verse, die er darin selbst als Proben echter alter Poesie mitteilt, wirklich von „Professorenlyrik und Minnesingsang“ nicht so weit entfernt, um den Zornesausbruch über ein paar moderne Tadler zu rechtfertigen, die „Rose“ und „Gekose“, „leise“ und „Weise“ abgebraucht finden. — Von der liebenswürdigsten Seite zeigt sich dagegen das frische, reine, frohe und kräftig heitere Schwabentum in Eduard Paulus (geb. 1837) aus Stuttgart („Gesammelte Dichtungen“ 1892).

Der geistreichste und originellste Vertreter dieser Richtung, Hermann Oeser (geb. 1849 in Lindheim), gehört eigentlich in das folgende Jahrzehnt; dennoch dürfen wir ihn von Autoren wie Rieger-Utis und Steinhausen nicht trennen. Ein entschieden christlicher Geist erfüllt seine Bücher („Vom Tage“ 1888, „Stille Leute“ 1890); aber das bedeutendste mindestens, „Des Herrn Archemoros Gedanken über Irrende, Suchende und Selbstgewisse“ (1891), wird auch, wer dem positiv religiösen Inhalt völlig fernsteht, nicht ohne Genuß, nicht ohne Belehrung und Bereicherung lesen. Hier ist echte Originalität, die in volkstümlich-kräftigen Gleichnissen zu veranschaulichen weiß. Es erinnert an die alte, mit dem Gedanken anmutig Versteck spielende Art alter Prediger, wenn er Gebote verkündet wie diese: „Du sollst nicht das Spalier begießen“, „Du sollst nicht Schnee schöpfen“, „Du sollst kein Pflästerchen schmieren“, und wenn er diese Vorschriften dann mit glücklich gewählten Beispielen erläutert. Einer ruhig beobachtenden Natur erwachsen aus der didaktischen Praxis fast unwillkürlich typische Figuren, typische Situationen. Nicht immer sind sie tief; die „Barometrischen Studien“ etwa sind in der bequemen Manier der schwächeren Stücke Zschokkes abgefaßt; aber die Geschichte von „Eros und Psyche in Himbach“ wiegt mit ihrem stillen Ernst und ihrer leisen Beleuchtung abgelegener „Provinzen im Seelenleben“ manches Predigtbuch auf — und auch manchen Band moderner „états d'âme“. Und der Geist selbständigen Suchens, wie er etwa in „Herr Echternacher“, „Der Weiterschieber“ oder der tiefsinnigen Anekdote „Der Zerstreute“ umherleuchtet, wird freilich dem, der den Charakter höher schätzt als den Mann der Parteischablone, lieber und werter sein, als die abgetragene Meinung der „Selbstgewissen“ auch in der eigenen Partei.

Ohne den religiösen Standpunkt dieser Männer zu teilen, steht

Adalbert Meinhardt (Marie Hirsch aus Hamburg; geb. 1848) ihnen in der Gesamtstimmung nahe. Ein romantisches Unbehagen an der lauten, überhellen Gegenwart führt auch dieser Schriftstellerin die Hand. Spät ist auch sie zur Produktion gekommen („Reisenovellen" 1885); aber auch sie glauben wir als ein Glied dieser, von der Mitte des siebenten Jahrzehnts ausgehenden Gruppe ansprechen zu sollen. Der Kampf gegen den Pessimismus hat bei ihr einen eigentümlich elegischen Zug; „das Leben ist golden" (1897) — aber doch nur für den, dessen starkes Illusionsvermögen es sich so zu träumen vermag, bleiern, drückend selbst für den Edlen und Tapferen, dem die Poesie der Seele versagt ist. Und wer selbst, von dieser erfüllt, zum Höchsten aufsteigt, Ruhm, Dankbarkeit, Liebesglück erntet — dem kappt früh der Tod die Segel des stolzen Lebensschiffes („Heinz Kirchner" 1893). Dies Bedürfnis nach der Zeichnung glücklicher, helläugiger Träumer, das doch immer korrigiert wird von einem trüben Blick auf die Lebenswirklichkeit — es ist für die ganze Zeit so bezeichnend wie für die Verfasserin selbst. Ihr peinlich sorgfältiger, zuweilen gezierter Stil, ihre Vorliebe für das eigentlich oder uneigentlich Märchenhafte, ihre stark moralisierende Tendenz lassen nicht minder in ihr den Spätling einer etwas älteren und schon beim ersten Auftreten leicht angealterten Schule erkennen.

Mit kräftigeren Waffen gingen andere dem „neuen Geist" zu Leibe. Wir sahen, wie Eduard Grisebach (geb. 1845) in sich selbst den weltscheuen Pessimismus überwand: durch starken Anteil an den Geschicken des Vaterlandes. Das ist eine typische Erscheinung. Die politische Tendenz erlöst wieder einmal von der ästhetischen Weltflucht. Eine patriotische Didaktik fühlt es als Verpflichtung, die Nation loszumachen von allem dem, was aus dem Materialismus, dem Realismus, aber auch dem neuen Idealismus heraus sie bedroht. So werden alle diese Dichter polemisch; und nur etwa ein Richard Voß, in seine Romantik eingesponnen, blieb gegen das, was andere schufen, gleichgültig.

Hans Herrig (1845—1892) aus Braunschweig vereinte in sich, wie die Braunschweiger Karl Lachmann und Wilhelm Raabe, einen starken Patriotismus, eine etwas verstandesmäßig gefärbte humoristische Ader und eine auf scharfes Grübeln gerichtete Tendenz. Von ganzer Seele Schopenhauerianer und Wagnerianer, mußte er sich zu dem, was sich neu regte, in scharfem Gegensatz fühlen. Als

Kritiker und Ästhetiker wie in wenig beachteten historischen Dramen verfocht er (seit 1872) mit Eifer seinen Standpunkt, gelangte aber zu größerer Bedeutung erst mit dem Festspiel „Luther“ (1883). Es brachte die Festspiele in die Mode — eine Zwischengattung zwischen volkstümlicher Massenaufführung und Liebhaberbühne, deren Autoren aber meist schon an dem eigenen Dilettantismus scheiterten, ehe noch der ihrer Schauspieler ihr Werk zerstören konnte. Herrigs Stück verbindet die Vorführung dramatisch bewegter Bilder glücklich durch knappe, populär gehaltene Berichtstücke. Dabei tritt der Geist eines echten Patriotismus mehr aus dem Vorgeführten heraus, als daß der Dichter selbst ihn immer aus den Kulissen hervordonnern müßte; es ist ein Experiment, aber kein übel gelungenes.

Keine philosophische oder religiöse Befangenheit, kein Grübeln und keine pädagogische Tendenz arbeitet in dem stärksten Talent dieser Gruppe. Ernst v. Wildenbruch (geb. 3. Februar 1845 zu Beirut) ist nur von einer Leidenschaft erfüllt: ganz und gar gehört er der patriotischen Muse. Zwei „Heldenlieder“ („Vionville“ 1874, „Sedan“ 1875) machten ihn zuerst weiteren Kreisen bekannt — die ersten Versuche, die Großthaten des Krieges episch auszumünzen. Auf eine starke Liedersammlung („Lieder und Gesänge“ 1877) folgte dann, von seltneren Romanen, Novellen, Humoresken unterbrochen, die lange Reihe seiner Dramen (von den „Karolingern“ 1882 an), in stürmisch hervorbrechender Flut; und sicherlich liegt ihm die dramatische Thätigkeit am nächsten.

Am schwächsten ist er als Erzähler. Schon sein erster Roman, „Der Meister von Tanagra“ (1880), leidet unter der stürmischen Ungeduld des Autors. Schon hier haben wir ganz den späteren Wildenbruch: er haftet an dem sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck großer Erregungen, er bedarf überall starker Gesten, lauter Worte, leidenschaftlicher Konflikte. Das Stille, das Dauernde, die hohe Macht der Ruhe existiert für ihn nicht. Aus der Zeit nach Goethe, aus der modernen Ehrfurcht vor mächtigen ernsten Gesetzen sind wir zurückgeworfen in eine Weltanschauung, die nur eine Entwickelung in Katastrophen kennt — ja, für die die Entwickelung nur um der schönen Katastrophen willen da ist. Wildenbruch, in dessen Adern Hohenzollernblut fließt, den der Zufall — den „vaterländischen Dichter“! — im Orient geboren werden ließ, er besitzt durchaus jene Freude der Hohenzollern am pathetischen Moment; er liebt es, wie Friedrich I. im Krönungsmantel zu erscheinen, Geister

zu beschwören wie Friedrich Wilhelm II., Dome einzuweihen wie Friedrich Wilhelm IV.; er liebt es, in feierlicher Pracht und mit symbolischen Gebärden einherzuziehen, wie die Fürsten des Morgenlandes. Der Moment, in dem das Mitgefühl mit seinen Figuren ihn zu einem wahren Rausch der Empfindung hinreißt, ist für diesen modernen Romantiker das eigentliche Ziel der dichterischen Sehnsucht: der Augenblick, wo der seiner Kinder beraubte düstere Offizier die Faust verwünschend gegen den Himmel erhebt („Kindertränen" 1884) oder der arme Kadett an einer zerstörenden Erfahrung stirbt („Das edle Blut" 1893). Vom ersten Augenblick an wird die ganze Erzählung auf solche Momente zugestutzt („Novellen" 1882, „Neue Novellen" 1885); düstere, unheimliche, kranke Figuren („Eifernde Liebe" 1893, „Das wandernde Licht" 1893), in seltsame Schicksale verstrickt, Märtyrer („Claudias Garten" 1896), kurz Männer des anschaulich schweren Schicksals werden auf die Bühne gestellt und zu stürmischem Verderben oder unwahrscheinlicher Rettung hingerissen. Dennoch aber — all diese Leidenschaft bleibt uns äußerlich, wir sehen nur die Gesten, die wilden Bewegungen, wir hören das Herz nicht schlagen. Alle Erzählungen Wildenbruchs wirken wie Pantomimen. Da wandert hinter den Fenstern eines düsteren Schlosses ein Licht hin und her — wir ahnen Schauerliches, wir denken an verwandte Erzählungen E. Th. A. Hoffmanns; schließlich handelt es sich um die fixe Idee eines verrückten Dieners, der seinen Herrn geisteskrank glaubt und fast geisteskrank macht. Denn auch Wildenbruch, wie Otto Ludwig, geht aus vom Anblick packender Situationen; und darin liegt das gute Teil echt dramatischer Begabung, das er besitzt. Aber er läßt sie nicht ausreifen; er nimmt sich nicht die Zeit, sie zu studieren; er haßt Ibsen, der so langsam und methodisch seine Figuren kennen lernt und den Rausch des inspirierten Schaffens daran setzt. Deshalb wirken Wildenbruchs Werke wie eine Reihe bewegter Bilder, die ein Zwischenvorhang trennt, gleichgültig dazwischen gesprochene Berichte im Roman, nebensächlich behandelte Füllscenen im Drama. Deshalb ist er zum Epiker verdorben, den der ganze Weg seines Helden interessieren muß, der Zeit haben muß — Wildenbruch hat nie Zeit.

In seinen Gedichten dagegen findet die leidenschaftliche Erregung oft starke Töne:

Besser, vom Vulkan durchflutet,
Als ein ausgebranntes Land,
Besser noch ein Herz, das blutet,
Als das solchen Frieden fand.

In seinem berühmtesten Gedicht, dem „Hexenlied", mag man wohl fragen, ob es glücklich war, die Beichte des schlimm-heiligen Medardus von dem Beichtiger erzählen zu lassen, die er doch besser selbst vor unseren Ohren ablegte; aber die vulkanische Macht dieses Ausbruchs wütender Liebe bleibt selbst in dieser Abschwächung noch wirksam. Oder ein Stück, in dem wir den Gegensatz dieses nervösen Temperaments zu der künstlerischen Ruhe anderer Zeiten mit Händen greifen. Paul Heyse hat jenen „Odysseus" gedichtet, den niemand vergessen wird, der ihn las: der heimgekehrte Dulder träumte von Sturm und Wogen und jetzt blickt sein Auge ruhelos: „Wie soll ich nun tragen ein ruhiges Glück?" In wenigen Strophen ein erschütterndes Menschenschicksal, eine meisterhaft abgerundete Novelle: der Mann, der aus Kampf und Not gerettet Kampf und Not nicht mehr entbehren kann. Ein Höhepunkt — und dann ein stimmungsvoller Abschluß. — Wildenbruch setzt das Gedicht fort; er verlängert es zu „der Odyssee letztem Teil". Odysseus stürzt wirklich in die Flut: „Hier drinnen ist Tod — und da draußen das Glück." Aber draußen hört er den herzzerreißenden Schrei seines Weibes, und mit eisernem Arm steuert er sich wieder zurück zu Penelopeia, und in den Armen liegen sich beide. Die sehnsüchtigen Gefühle des Heyseschen Helden werden in konkrete Thaten umgesetzt, Penelopens Weh verdichtet sich zum gellenden Schrei — der tiefe, unlösbare Konflikt wird durch eine theatralische Umarmung, durch ein Schlußtableau ersetzt. Und wenn Odysseus morgen nochmals in das Boot steigt? Und dennoch — so lebhaft sind die Gebärden, so wild ist der Schrei, daß wir unter seinem Eindruck bleiben, daß wir dem Dichter das Unwahrscheinliche zuzugestehen bereit sind. Freilich, ermüdet er uns durch Balladen von ungebührlicher Länge („Die letzte Pflicht", „Des Parsen Gebet"), so treten die Mängel des Epikers zu stark hervor, als daß der Lyriker ihn retten könnte. Und auch dem schadet seine Neigung für das Laute, Sinnlich-Wirksame. „Kein Pianissimo ohne Pauken." Bei Wildenbruch ziehen sogar die träumenden Frühlingsgedanken „sausend und brausend" über die Erde. Jener Reiz, stille Zustände sich selbst aussprechen zu lassen, ist ihm ver-

sagt; das muß er Goethe und Lenau und Mörike und Storm überlassen. Aber was der Mensch laut aussprechen kann, das verkünden seine wirkungsvollen Gelegenheitsgedichte („Kaiser Wilhelms Tod", „Auf Richard Wagners Tod", „Auf Wilhelm Scherers Tod", „Ihr habt es gewagt!") stark und mächtig. Denn dieser leidenschaftlichen Seele ist es ernst mit dem Miterleben. Hier ist ein greifbares Ereignis: der Tod eines Helden, ein unbegreiflicher Parlamentsbeschluß, ein Jubiläum. Da tritt er heran, wie in der heroischen Poesie der Urzeit der Vorsänger an die Bahre des Häuptlings oder an den Altar trat: als Vorsprecher seines Volkes, das er in einer Empfindung einig weiß, und stark hervorquellend, regellos, unmittelbar findet diese Empfindung Ausdruck.

Heinrich v. Kleist darf im ganzen wohl der Schutzpatron der dramatischen Thätigkeit Wildenbruchs heißen. Nur eben — man könnte Wildenbruch doch nur einen veräußerlichten Kleist nennen. Die Psychologie, das heißt die Erkenntnis seelischer Notwendigkeiten, ist ersetzt durch eine fast willkürliche Folge äußerer Handlungen; die Individualisierung, die einen Kottwitz und einen Kohlhaas und all die Gestalten des „Zerbrochenen Krugs" schuf, ist verdrängt durch ein Arbeiten mit festen Typen und Rollenfächern: der patriotische Alte, der Intrigant, der zwischen dem schwarzen und dem weißen Engel stehende Fürst. Die bei Kleist je nach der Situation so ganz verschieden schimmernde Sprache wird einer gleichmäßigen Aufgeregtheit geopfert. Manche Dramen Wildenbruchs sind dramatisierter Treitschke: der „Neue Herr" (1891) ist so einseitig und ungerecht, so übermäßig pathetisch und so wenig psychologisch wie gewisse Partien in der „Deutschen Geschichte". Aber bei andern geht das zügellose Behagen am Pathos noch weit über das hinaus, was dem erregten Charakter zugestanden werden mag. Dann hat man den Eindruck einer erzwungenen Selbstberauschung: er dichtet dann, wie Hedwig Dohm witzig sagt, „mit geballten Fäusten", und im Sturm der Überanstrengung zerschlägt er alle Menschenähnlichkeit, alle Möglichkeit in der Psychologie der Seelen und der Verhältnisse („Die Gewitternacht" 1898).

Und doch wieder, hier wie bei den Erzählungen: wir haben nicht den Eindruck angeborener ursprünglicher Riesenkraft. Die Stürmer und Dränger schlugen auch einmal alle Bahnen in Stücke; aber sie hatten Kraft genug übrig, um neue Bahnen zu bauen. Wildenbruch aber ist über den „Götz" und die „Räuber" nie

hinausgekommen — in der Technik; in der Psychologie ist er kaum bis zu ihnen gelangt. Er hat sich an Shakespeares Drama geschult („Christoph Marlowe"), an Schiller und Kleist, an dem realistischen Drama der Gegenwart („Die Haubenlerche" 1891, „Meister Balzer" 1892); er hat litterarische Satiren in dramatischer Form („Das heilige Lachen" 1892) und große historische Trilogien („Heinrich und Heinrichs Geschlecht" 1896) geschrieben — eine eigentliche Entwickelung aber ist in seiner Gesamtproduktion fast so wenig zu finden wie innerhalb des einzelnen Dramas. Feste Typen gewaltsam zu theatralischen Effekten zu führen — das blieb vom „Harold" (1882) bis zum „Heinrich" (1896) seine Art.

Einen Mann wie Wildenbruch muß man auf die Frage prüfen dürfen, ob seine Leistung einen Fortschritt in der deutschen Dramatik bedeute oder nicht. Und um diese Kardinalfrage zu beantworten, genügt ein Blick auf die Schöpfung, in der Wildenbruch seiner Eigenart am stärksten nachgab: auf den „Willehalm" (1897).

Kaiser Wilhelms Leben und Tod sollte zu einem nationalen Festspiel gestaltet werden. Wenn irgendwo, war hier angebracht, was die Größe unserer Zeit ausmacht: der Respekt vor der Thatsache. Die Ehrfurcht vor der Wirklichkeit begründete Bismarcks Größe wie die Darwins, Menzels wie Fontanes. Und wann war diese Ehrfurcht leichter als nach den großen Tagen von Sedan?

Wenn der Dichter sich entschloß, die überwältigende Bedeutung solcher Tage, solcher Opfer zu verherrlichen — was konnte er Besseres thun als schlicht erzählen? Die Gegner der Modernen berufen sich so gern auf die Antike; so vergleiche man doch des Aischylos großartig-schlichte „Perser" mit dem lärmenden Prunk der Allegorien und Personifikationen in Wildenbruchs „Willehalm"!

Was besitzen wir in Kaiser Wilhelms Leben in Wahrheit? Ein Heldenleben von schlichter Größe und von vorbildlicher Reinheit. „Sie haben mich bedrängt von Jugend auf, aber sie haben mich nicht übermocht." Keineswegs durch hervorragende Eigenheit unter seinen Standes- und Altersgenossen auffallend wuchs er auf; Pflichtgefühl und Not des Vaterlandes erzogen ihn. Immer schwerer wurden die Kämpfe; der in innerster Seele weiche Mann, der leicht weinte, war dem Verzagen, dem Verzichten nahe. Und dann plötzlich die herrlichste Erfüllung: in einem großen und gerechten Kriege einigt sich das ganze Volk, trägt den greisen Helden jubelnd auf seinem Schild, umdrängt ihn mit verehrungs-

voller Liebe. Das ist das Bild, das die Geschichte bietet. — Und Wildenbruch? Ist wirklich auch hier Aristoteles' Wort wahr, daß die Poesie philosophischer sei als die Geschichte? O nein! Konventionelle Masken bietet man uns für geliebte Gesichter. Ein beliebiges Märchen von bösen Tyrannen und tugendhaften Geiseln, von wilden Tänzerinnen und blonden Jungfrauen — ein Ballett statt der großartigsten Erfahrung eines Volkes! Mehr Poesie, mehr echte Poesie liegt in den Worten „Kaiserproklamation in Versailles" als in all diesen schwirrenden Allegorien und billigen Symbolen; mehr lyrische Kraft liegt in dem einfachen Bilde des alten Herrn im historischen Eckfenster, zu dessen liebem Gesicht sich die Bevölkerung in dankerfülltem Jubel Tag für Tag drängt, als in all diesen gekünstelten Rhythmen.

Hier treffen wir in greller Deutlichkeit jene Überhebung des falschen Idealismus, die alle Wirklichkeit verachtet, so lange sie nicht mit den traditionellen Mitteln einer hieratischen Poesie aufgeputzt ist. Der Dichter hat keine Ehrfurcht vor der geschichtlichen Wahrheit; er verschmäht es, das Bild zu benutzen, das die Phantasie des Volkes von seinen Heroen entwarf; er stilisiert nach eigenem Gutdünken unter Anleitung akademischer Prinzipien. So aber darf man nicht umgehen mit dem heiligsten Gut einer Nation. Sünde ist das, schlimmer als der tendenziöse Mißbrauch, den das Junge Deutschland mit Molière oder Friedrich Wilhelm I. oder dem jungen Goethe trieb. Hier scheiden sich die Wege. Heißt das Idealismus, so gilt es das deutsche Volk und die deutsche Poesie davor zu warnen. Wir wollen unsere menschlich-wahren Helden, den alten Fritz mit der Schnupftabaksdose und Bismarck mit dem Schlapphut; wir wollen keine Sonnenkönige Boileaus und keine historischen Operndichtungen, wie die Hofpoeten des Rokoko sie verfaßten. Uns scheint die große Wirklichkeit der deutschen Geschichte zu gut, um als Rohstoff für akademische Poetisierung zu dienen.

Wir können deshalb in Wilhelm Jordan, in Robert Hamerling, in Ernst von Wildenbruch nur litterarische Reaktionäre sehen. Aber wir ehren in ihm wie in ihnen den tapferen Idealisten, den ehrlichen Bekenner. Denn niemand wird zweifeln, daß er die vollste subjektive Wahrheit in seine Schöpfungen legt. Als ein Priester fühlt er sich. Der mittelgroße, korpulente Mann mit dem lebhaft geröteten kurzsichtigen Kopf, dem starken Schnauzbart, den lebhaften Bewegungen sieht immer aus, als sei er von weltfernen

Dingen in Anspruch genommen, die aber dringend, eilig, nötigst sind; und das ist auch seine Empfindung. Diese naive Vorstellung von der Unentbehrlichkeit nicht nur der Poesie überhaupt, sondern seiner Poesie, macht die Gestalt menschlich so liebenswürdig: wir fühlen die volle Selbstlosigkeit eines hingebenden Gemütes, das den Zeitgeschmack und die Zeitkritik überhört und tapfer auf dem Posten bleibt, den es sich zugewiesen glaubt. Wir verkennen auch nicht, daß Wildenbruch aus seinem Glauben heraus dieser Zeit manches zu bieten hat, was sie sonst vermißte. Vor allem ist es der lebhaft menschliche Anteil des Dichters an seinen Figuren. Eine Zeit lang sah es aus, als sei der moderne Autor an seiner Gleichgültigkeit gegen die eigenen Kinder zu erkennen. Dem gegenüber fühlte das Volk mit Recht in Wildenbruchs „Harold" oder „Quitzows" oder „König Heinrich" etwas von der Tradition der großen Meister.

Bei gleichem Ausgangspunkt blieb Richard Voß (geb. 1851 zu Neugrabe in Pommern) noch viel tiefer als Wildenbruch in der Romantik stecken. Schon das schwächliche Kind dichtete sich das Leben bis in alle Einzelheiten um, berauschte sich an Visionen: „Es waren geistige Morphium-Injektionen, die ich mir gab. Sie halfen mir, meinen elenden körperlichen Zustand zu ertragen, jedoch der Schaden, den sie in meinem Organismus anrichteten, sollte sich über meine ganze Jugend erstrecken." Auch wohl noch darüber hinaus! — Dann kam der Krieg, und die tapfere Seele begehrte mitzuthun; aber nur als Krankenpfleger konnte „unser Kleines" der Armee folgen. Die großen Erfahrungen steigerten in dem Träumer die Visionen bis zu beängstigender Deutlichkeit; er mußte sie sich von der Seele schreiben. So entstanden die „Visionen eines deutschen Patrioten" (1874). Und nun drängte sich, rascher noch als bei Wildenbruch, Werk auf Werk. Wie dieser (im „Neuen Gebot" 1886) ergriff Voß die Tendenzen des Kulturkampfes („Unfehlbar" 1874, „Savonarola" 1878). Dann versank er in pessimistisches Brüten („Scherben, gesammelt vom müden Manne" 1875—1878) und erlangte damit zuerst weitere Beachtung, denn diese Müdigkeit, diese vornehme Verzweiflung war so weit verbreitet! Das Trauerspiel „Luigia San Felice" (1882) brachte ihm den Preis, den das Mannheimer Nationaltheater zum Jubiläum der ersten Aufführung von Schillers „Räubern" ausgesetzt hatte: unter 156 Stücken schien den Richtern dies „an tragischer Kraft und tiefer

Erfassung allgemein menschlicher Konflikte" dem genialen Vorbild am nächsten zu kommen. Es war ein verhängnisvolles Symptom: auch Voß sollte nie über das Stadium des „Sturmes und Dranges" hinauskommen. Auch ihm ist das wilde Wonnegefühl des zügellosen poetischen Wahnsinns das höchste Glück des Dichters. In wirkungsvollen Kontrasten, in pathetischen Reden, in effektvollen Situationen ergeht sich seine Phantasie; das Leben kennt er, wie Goethe von einem Dichter in Bezug auf die Natur sagte, „eigentlich nur durch Tradition". Aber in diesem rührend gläubigen Dichtergemüt gewinnt das Theatralische fast eine neue Wahrheit; man möchte die wildesten Effekte sagen lassen, was bei Victor Hugo die Verlorene sagt: „Ton amour m'a refait une virginité!" So naiv, so ehrlich hat niemand an alle Theatercoups, an alle Monologe voll grenzenloser Selbsterkenntnis, an alle Charaktere von bewährtem Zuschnitt geglaubt wie Voß. Bewegt er sich nun auf einem Boden, der eine gewisse theatralische Vorbereitung mit sich bringt, so mag er eine Art Wirklichkeit vortäuschen: so in jener „Luigia San Felice", wo süditalienisches Naturell und Erregung des politischen Bürgerkriegs zusammenwirken, um pathetische Reden, um dekorativ wirksame Symbole, vielleicht sogar um wunderbare Charakteränderungen möglich erscheinen zu lassen. Sonst aber hört man aus diesen wie Wasser formlos ausgegossenen Versen, in denen Parenthesen wie ungeschmolzene Eisstückchen herumschwimmen:

Auf seinen Prätor schaut das ganze Volk
(Denn sein war Tempel, Opfertier und Schlächter,
Und Vestas Jungfraun übten nicht ihr Amt).
Er blickt die Göttin an —

aus diesen konventionellen Wendungen der Prosa immer nur den Verfasser — einen Dichter, den die Sehnsucht aus der gemeinen Wirklichkeit der Dinge fortreißt, ohne daß ihn doch die Kunst zu einer höheren Wirklichkeit emporzutragen vermöchte.

Ebenso anachronistisch wirken seine Romane („Die neuen Römer" 1885, „Die neue Circe" 1886, „Dahiel der Konvertit" 1888) mit der hysterischen Aufgeregtheit ihrer charakteristischen Abenteuer und abenteuerlichen Charaktere. Was „Michael Cibula" (1887) allein an Unmöglichkeiten in Psychologie und Kolorit aufweist, läßt sich durch Jahrzehnte unserer Romanproduktion hindurch anderwärts nicht in gleicher Häufung auftreiben.

Wenn Voß mit seiner schwächlichen Nervosität, seiner senti-

mentalen oder überreizten Subjektivität etwas in ungünstigem Sinne „Modernes" hat, das Wildenbruchs robuster Natur ganz abgeht, so vertreten zwei andere Dichter, in denen gleichfalls die Vaterlandsliebe für die ganze Richtung und für die Opposition zum Zeitgeist entscheidend wurde, andere, bessere Eigenschaften der neuen Zeit.

Kein stärkerer Gegensatz zu Voß' und Wildenbruchs mit konventionellen Mitteln zu typischen Effekten hinstrebenden Romanen läßt sich finden als die Geschichten von Theodor Hermann Pantenius (geb. 1843) aus Mitau. Schon äußerlich bildet der Kurländer zu dem Pommern den schärfsten Gegensatz. Richard Voß ist von Carl Busse in jener Gesamtkritik älterer Dichter, die wir für Grosse anzogen, mit Recht in den Nachtrab der Münchener Dichterschule gestellt worden: die ästhetische Erscheinung gehört dazu, das wild flackernde Auge und die lebhaft bewegte Kravatte, der weiche Filzhut und die weiche Stimme. Pantenius ist dagegen, wie ihn ein liebevoll verstehender Kritiker, Fedor v. Zobeltitz, schildert, „ein großer breitschultriger Mann, ein ‚Eichenstamm', wie der Held in seinem ‚Allein und frei' heißt, helläugig, mit kräftiger Stirn und charaktervollen Zügen — und bei vollendeter Höflichkeit sehr geradezu, vor allem bis zum Verletzen wahrheitsliebend". Fest und bestimmt steht er in der Wirklichkeit. Seine geliebte kurländische Heimat ist ihm innigst vertraut, und der eigenartige Duft, der ihr eigen ist, liegt über seinen Erzählungen wie über seinen schlicht und anschaulich vorgetragenen Jugenderinnerungen (1898): ein Duft, der aus den Niederschlägen einer stürmisch bewegten Vergangenheit und aus den Blüten einer stillen, fast weltfremden Gegenwart seine Ingredienzien zieht. Und wieder gehört Pantenius wie Walter Scott und Willibald Alexis zu den echten Meistern des historischen Romans, weil er nicht irgend eine „interessante Situation" aus der Weltgeschichte herausschneidet, sondern aus der fließenden Entwickelung eines Stammes die Momente hebt, die die innersten Grundzüge der nationalen Individualität erblicken lassen. In seinem besten, reifsten Werk, „Die von Kelles" (1885), sehen wir den kurländischen Adel der Reformationszeit vor uns in wunderbar kräftig erfaßter Eigenart; und die leisen Andeutungen des Autors genügen, um uns herausfühlen zu lassen, was der Zeit allein und was dem kurländischen Wesen überhaupt angehört. Und die Zeit mit ihrer wilden Vergeudung prächtiger Anlagen, mit ihrem

kaum zu entwirrenden Durcheinander der politischen, konfessionellen, socialen, persönlichen Gegensätze — ich wüßte nicht, wo sie wirksamer gezeichnet wäre. „Zwecklose Kraft unbändiger Elemente" überall — im Raufen wie im Saufen, im Pläneschmieden wie im Prahlen. Vor allem die prächtigen Trinkgelage haben ihresgleichen nur in einem Buch, das nicht unserer Litteratur angehört: in Selma Lagerlöfs „Gösta Berlingssaga" (1895), dieser modernen schwedischen Ilias. Was thut es, daß die ernsten archivalischen Studien des Lokalpatrioten sich gelegentlich zu stark bemerkbar machen: nicht immer weiß er die Berichte über das Thatsächliche ganz in die Stimmung des Erfundenen aufzulösen; aber es braucht nur eine seiner Figuren wieder zu erscheinen, der prächtige alte Stiftsvogt mit seinem pessimistisch-hoffenden „Na Gott bessers!", der streitbare Pfarrer — offenbar Pantenius' Liebling — oder sein unwürdiger Amtsgenosse — gleich sind wir schon wieder in der Illusion des Mitlebens. Mag auch der Verfasser in archaistischer und dialektischer Rede des guten zu viel thun und uns erst nur erraten lassen, was „Tolk" und „Kause", „Welpe" und „Gorre", „geschmächtigen" und „quästen" bedeutet — die Charaktere verstehen wir dafür um so schneller in ihrer klaren und doch nirgends — außer etwa bei der frommen, heimlich liebenden Jungfrau — konventionellen Zeichnung. Und das ganze Buch hat auch, wie jedes Werk einer starken Individualität, seine eigene Atmosphäre. Ein kräftiger, schlichter Gottesglaube, eine entschiedene christliche Religiosität, ein konservativ germanischer Geist durchdringt nicht nur die Hauptgestalten, sondern auch die Geschichte selbst. Kein enges Eifern — aber der Schmerz der Liebe, ein verhaltener Zorn, eine stille Hoffnung — sie lassen uns die politischen Fehden des Deutschen Ordens, der Bischöfe, der Städte, der Eingeborenen wie ein Schicksal, das wir miterleben, nahe vor die Seele treten.

Und dieselbe Zeit, die in den historischen Roman einen kräftigen realistischen Zug brachte, hat ihn auch in die sonst jedem Realismus noch strenger verschlossenen Gebiete der Lyrik getragen. Schon hier muß der Name von Pantenius' Altersgenossen Detlev v. Liliencron (geb. 1844) genannt werden, obwohl seine litterarischen Anfänge erst in das nächste Jahrzehnt fallen. Aber in seiner Freude an realistischen Kampfschilderungen und nicht minder realistischen Gelagebildern, in seiner kräftigen Originalität und seiner patriotischen Tendenz ist der Schleswig-Holsteiner mit dem Kurländer innigst

verwandt. Auch seine Dichtung streckt, wie die von Voß und Wildenbruch, ihre Wurzeln in den mit Heldenblut getränkten Boden des großen Krieges; aber dennoch gehörten noch andere Umstände dazu, ehe, spät wie C. F. Meyer, dieser merkwürdige Lyriker seine Ruhmesbahn fand.

Zwei andere Lyriker, jünger als er, sind viel früher mit ihren Dichtungen hervorgetreten. Noch erlaubte die Zeit einem realistischen Poeten nicht den vollen Mut seiner Eigenart; aber die Nachfahren der Romantik fanden auch kein lautes Echo mehr. Ein später Nachahmer Brentanos und ein später Byronianer, so stehen Georg v. Dyherrn und Emil v. Schönaich nebeneinander. Es ist vielleicht kein Zufall, daß beide, wie Wildenbruch und Liliencron, alten Adelsfamilien angehören. Etwas konservative Tradition ist auch in ihrer Kunst.

Georg Frhr. v. Dyherrn (1848—1878) aus Glogau war eine Natur, in der sich wie bei Clemens Brentano wilde Leidenschaftlichkeit und inniges Einschmiegen seltsam mischten. Der Übertritt zur katholischen Kirche (1875) konnte seines Herzens Unruhe nicht ganz stillen, obwohl wenigstens sein religiöses Suchen hier Frieden fand. Melancholisch blieb auch der Bekehrte; aber der mit seinen patriotischen Zeitgedichten („Dem Kaisersohn ein Lorbeerblatt" 1871) ein Dilettant geblieben war, der offenbarte sich in seinen letzten Gedichtsammlungen („Auf hoher Flut" 1880, „Aus klarem Born" 1881 erschienen) als einen Dichter von seltener Innigkeit und einer an Brentano gemahnenden Süße. Aber auch ein schlichter, volkstümlicher Ton, wie er dem Romantiker, so sehr er nach dem Volkston sucht, selten gelingt, steht ihm zu Gebote, vor allem, wo er sich „naturtrunken" in Wald und Berge einfühlt und die Stimmung fast so zart wie Annette v. Droste wiederzugeben weiß. Ein großes und liebenswürdiges Talent hat sich mit Dyherrn der Beachtung seines Volkes zu stolz und dann — zu früh entzogen.

Nur die Nervosität und die Romantik teilt mit Dyherrn Prinz Emil v. Schönaich-Carolath (geb. 1852) aus Breslau, ein Dichter, der wohl geeignet ist, an dem Namen seiner Familie die etwas lächerliche Berühmtheit des poeta laureatus von Gottscheds Gnaden, jenes Schönaich, der Arminium besang, zu vergüten. Zwar Heroen preist auch dieser Schönaich am liebsten; aber ihre Art ist von der des Römerbesiegers so weit entfernt, wie die lyrische

Pracht des modernen von der epischen Trockenheit des schon in Lessings Tagen unmodernen Poeten. Er begann mit „Liedern an eine Verlorene" (1878), und große Sünder sind immer die Lieblinge seiner Poesie. Aber wie Franz Stuck malt er die Sünde — furchtbar, aber doch verlockend; abschreckend schön. Es ist etwas vom Blute Byrons in diesen „Dichtungen" (1883), die sich so leidenschaftlich in das Geheimnis der zerstörenden Liebesmacht einwühlen und die Reflexion doch fast immer in prächtige, nur zuweilen überladene Bilder, in echt lyrische Herzensschreie aufzulösen wissen. Bilder sind es, die an den mystisch-wilden Zauber der Moreau und Rops fast mehr noch erinnern, als an germanische Vorbilder. Dann daneben, einfach, kräftig, altmodisch fast, ein Lied der Liebe zum Vaterland („O Deutschland!"), das die Heimat wie Thoma malt, patriarchalisch, mit symbolischer Umrahmung; oder einfache Stimmungsbilder („Die verlassene Villa"), am liebsten im Kostüm des Rokoko. Unverständlich kann er werden, wenn Gedanken und Empfindungen sich zu hastig auf die Lippe drängen; aber eins wird er nie, was in allen Landen der Lyriker am leichtesten wird: trivial.

Nach Kraftnaturen sehnen sich diese Dichter, und nach Thaten, wie sie nur solchen gegönnt sind. Sie berauschen sich in der Vorstellung übermenschlicher Leistungen, mögen sie bei den Menschen der Masse auch Thorheiten heißen oder Sünden. Das ist auch Romantik; das ist der Heroen- und Geniekultus Schopenhauers. Aus ihm ging der größte unter den Kämpfern gegen ihre Zeit hervor, der strahlendste Feind aller Flachheit, alles Massendienstes, der große Prophet des starken Einzelnen: Friedrich Nietzsche.

Friedrich Nietzsche (geb. 15. Oktober 1844), der Pfarrerssohn aus Naumburg, vertritt am augenfälligsten jenes Merkmal der „neuen Generation": er baut keine Systeme. Innere Gründe hinderten ihn: sein leidenschaftlicher Entwickelungseifer — und sein großartiger Realismus. Denn in der Methode ist dieser feurigste Idealist seiner Zeit Realist durch und durch.

Ihn hindert vor allem sein leidenschaftlicher Entwickelungseifer. Nichts charakterisiert den Menschen Nietzsche mehr als diese Eigenschaft. Die Wonne, zu lernen, umzulernen, lernend sich umzuschaffen, wird bei ihm zur herrschenden Leidenschaft.

In einer Atmosphäre echter altgläubiger Frömmigkeit wächst das kluge Kind auf und ist tief beschämt, als die fromme Missio-

narin aus Herrnhut es lobt, weil es für die schwarzen Heidenkinder seine besten Spielsachen hergegeben habe: in Wirklichkeit waren es nur die zweitbesten gewesen. Freilich reicht auch die Philosophie in die Tradition der Familie hinein: Arnold Ruge, der patriotische und freigeistige Führer der Junghegelianer, hatte in zweiter Ehe eine Nietzsche gefreit. — In dem steifen alten Naumburg unter Räten und Rätinnen lernt er eifrig, was ihm zum Lernen vorgesetzt wird; daneben dichtet er früh, und sein Wunschzettel enthält nur Musiknoten. Bald gelangt er in die berühmte Landesschule Pforta (1858). Er ist auch hier ein Musterschüler, aber den Knaben, der damals schon (1859) ausrief: „Groß ist das Gebiet des Wissens, unendlich das Forschen nach Wahrheit!“ mußte bald die Forscherlust über die vorgeschriebenen Gebiete des Wissens hinaustreiben. Als er auf die Dichteruniversität Bonn zog (1864) und in Friedrich Spielhagens Burschenschaft Franconia einsprang, hatte er mit dem Glauben seiner Kindheit längst gebrochen. Als er seinem philologischen Vorbild und Meister, dem großen Lateiner Ritschl, nach Leipzig (1865—1867) folgte, war er längst Forscher nicht mehr bloß auf dem Boden der antiken Sprachen. „Drei Dinge sind meine Erholungen, aber seltene Erholungen: mein Schopenhauer, Schumannsche Musik, endlich einsame Spaziergänge“ (1866). Dies Trifolium blieb: Philosophie, Musik, einsame Spaziergänge; aber die Eigennamen wechselten. Die ausgezeichnete Biographie Nietzsches von der Hand seiner Schwester, aus den reichhaltigsten Quellen mit hingebender Liebe und kongenialem Verständnis geschöpft, zeigt jetzt, wie früh er Schopenhauer zu „überwinden“ begann; aber der Philosoph führte ihn doch noch von Schumann zu Richard Wagner. Als er diesen (Mai 1869) persönlich kennen lernte, fand er in ihm „einen Menschen, der wie kein anderer das Bild dessen, was Schopenhauer das ‚Genie‘ nennt, mir offenbart und der ganz durchdrungen ist von jener wundersam innigen Philosophie“.

Durch Ritschls Vermittelung war Nietzsche, ehe er noch sein Doktorexamen bestanden hatte (1869), Professor an der Universität Basel geworden. Hier kam er zu bedeutenden Persönlichkeiten in enge Beziehungen: zu Jakob Burckhardt, den er als den größten Deuter der griechischen Volksseele verehrte, zu dem Theologen Overbeck — vor allem aber eben zu Richard Wagner und seinem Kreis; der Komponist lebte damals in der Schweiz,

in Tribschen bei Luzern. Das Verhältnis gedieh zu größter Innigkeit; nur zwei Porträts hingen in Richard Wagners Zimmer: Liszt und Nietzsche. Nietzsche selbst hat diese Tage der innigen Freundschaft stets als das größte Glück seines Lebens aufgefaßt.

Aber „uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen", sang der Dichter, der auf den jungen Philosophen am stärksten gewirkt hat: Hölderlin. Der große Krieg brachte die erste Unterbrechung jener „halkyonischen Tage". Der Krankenpfleger — nur als solchen hatte die neutrale Schweiz ihn beurlauben dürfen — erkrankte, mehr durch die dumpfe Krankenstubenluft als durch eigentliche Ansteckung infiziert. Er hat sich von der Krankheit nie ganz erholt, zumal er sich die Zeit nicht nahm, sich völlig auszukurieren. Zu feurig verlangten tausend neue Gedanken, Werke, Weltanschauungen in ihm zu entstehen. Eine ungeheure Arbeitskraft erschöpfte sich doch an dieser Last der Vorarbeiten, Entwürfe, Ausarbeitungen. Endlich sprang sein erstes Werk nicht rein philologischer Natur hervor: „Die Geburt der Tragödie" (1872), die geniale Ouvertüre eines wunderbaren Lebenswerkes.

Der Grundgedanke des tiefsinnigen Buches wuchs mit psychologischer Notwendigkeit aus seiner Seele. Nietzsche ist ein leidenschaftlicher Forscher, eine faustische Natur; aber er ist gleichzeitig eine nach Schönheit dürstende Seele. Der schönheitstrunkene Bewunderer der Griechen betet den Apollo an, den Gott der Schönheit. Aber der faustische Grübler hält mit Schopenhauer diese Schönheit selbst nur für einen schönen Trug. Und dieselbe Geisteskraft, die „apollinisch" an dem Traumbild des schönen Scheins sich erfreut, strömt stürmisch über, um die Wahrheit selbst zu erfassen, berauscht sich „dionysisch" an der eigenen Kraft und an der asketisch-grausamen Vernichtung der Trugbilder. Apollinische Kunst bewundert er in der reifen Tragödie der Alten; dionysische Kunst soll in Wagners Musik ihm das Weltgeheimnis offenbaren.

Hier ist doch seine stärkere Sehnsucht. Gemäßigt staunt er die apollinische Kunst des Sophokles an; aber einen Dithyrambus stimmt er an, um das Glück der dionysischen Eingeweihten und ihres modernen Hohepriesters Wagner, des typischen Genies, zu preisen. Nur von hier kann ihm eine „Wiedergeburt der Kunst" kommen: apollinische und dionysische Kunst müssen sich wieder, wie bei der Geburt der antiken Tragödie, vereinigen. Nur so ist eine Wiedergeburt der Kultur möglich; denn die alte Kultur hat „der

theoretische Mensch" vernichtet. Was ist dem die Schönheit? was ist ihm der Rausch, in dem der Mensch über seine Grenzen hinausflieht und sich auflöst in das All, wie der junge Goethe, wie Hölderlin und Novalis es ersehnten? Der theoretische Mensch will vor allem seine Vernunft beisammen halten und überall in den Grenzen bleiben.

So ward Nietzsche zum Kämpfer gegen seine Zeit.

Man begreift, daß das Buch Richard Wagner entzückte; und man begreift, daß es andern eine Thorheit und ein Ärgernis ward! Noch tobte der Kampf um Wagner; wie mußte ein Buch reizen, das ihn als den Gipfel aller Kunstentwickelung der Neuzeit, ja als den Propheten einer neuen Kultur verkündete! Wie mußte ferner in einer Epoche, in der die Wissenschaft allverehrt auf dem Thron saß, der Angriff auf den „theoretischen Menschen" empören! Von hier ging denn auch die erste Polemik aus: aus Gelehrtenkreisen. Es war ein Mann, der Nietzsche in vieler Hinsicht verwandt war, der das Schwert zuerst erhob: Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff (geb. 1848) — wie sein Pfortenser Mitschüler Nietzsche ein Mann von erstaunlicher Großartigkeit der künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen, wie er ein Meister der Form in Darstellung und Polemik, wie er vor allem eine Persönlichkeit von ausgesprochener aristokratischer Eigenart und ein feuriges Temperament, das Philologie nicht „treibt", sondern lebt. Demnach war es nur natürlich, daß der große Philologe, damals noch ein erstaunlich frühgereifter junger Doktor, wie Nietzsche ein unnatürlich junger Professor, sich zum Kampf gegen die „Geburt der Tragödie" gedrängt fühlte. Persönliche Gegensätze mochten mitspielen — entscheidend sind doch bei solchen Naturen nur die prinzipiellen Gegensätze. In Wilamowitz und Nietzsche bekämpften sich der erneute Klassizismus und die wiedergeborene Romantik. Ein Kampf zweier Weltanschauungen lag in dieser Kritik wie in Lessings Urteil über Goethes „Werther", wie in Goethes Urteil über Kleists Dramen. „Hier gähnt eine Kluft", rief Wilamowitz selbst, „die nicht zu überbrücken ist. Mir ist die höchste Idee die gesetzmäßige lebens- und vernunftvolle Entwickelung der Welt . . . und hier sah ich die Entwickelung der Jahrtausende geleugnet". Das ist es. Was kennzeichnet den Klassizismus tiefer, als der Glaube an die „lebens- und vernunftvolle Entwickelung der Welt" zu höchstens nur einmal erreichbaren Gestaltungen? Was ist der Romantik entschiedener eigen als der Glaube an die ewige

Gleichheit der Natur und der Menschenseele, an die Übereinstimmung von Kunst- und Volkspoesie, an die innere Einheit aller Mythen, Lehren, Offenbarungen? Es ändert nichts, daß die Klassizität diesmal in einem leidenschaftlich bewegten Stil fast formlos schreibt, wie die Polemiker der Romantik, der neuromantische Prophet aber in klar und fest geformten Abschnitten, schön gebauten Sätzen, wie die Didaktik der klassischen Zeit. Um was es sich wirklich handelte, das hat so deutlich wie Wilamowitz Nietzsches Freund und Verteidiger, der große Philolog Erwin Rohde (1845—1897), an der zitierten Stelle in seiner Gegenschrift ausgesprochen: es gilt den Kampf gegen die hochgepriesene „Civilisation“ für eine viel höhere „Kultur“, „die durch alle Civilisierung höchstens vorbereitet ist“. Und zwar war es eine „deutsche Kultur“, die Wagners Anhänger sich als leidenschaftlich begehrtes Ziel setzten.

Man darf von dem Kampf um die „Geburt der Tragödie“ fast sagen, was der französische Philosoph mit geringem Rechte von der Schlacht bei Belle-Alliance sagte: „A Waterloo il n-y-avait ni vainqueur ni vaincu!“ Mochte in rein sachlicher Hinsicht Wilamowitz vielleicht zunächst eine Niederlage davontragen — sein Bekenntnis zu den alten Meistern, seine Warnung vor einer Inspirationsphilologie, wie sie auf anderem Gebiet Herman Grimm durchzuführen versuchte, hat auf die Dauer für sein Fachgebiet doch Recht behalten; aber Nietzsches große Gesamtanschauung, der Wilamowitz so gar nicht gerecht ward, begann noch rascher ihren Eroberungszug.

Rascher — aber doch nicht rasch. Denn für den Autor selbst kamen Hemmungen. Die Grundsteinlegung des Bayreuther Theaters (1872), die Zeit der kühnsten Hoffnungen, ward von der ersten Aufführung (1876) abgelöst. Die Verwirklichung ward, wie so oft, zu einer Ernüchterung. Das Spiel selbst hielt nicht ganz, was man sich versprochen; viel mehr aber noch enttäuschten die Zuhörer. Der feinsinnige Bewunderer Wagners mußte verletzt werden durch den polternden Fanatismus und die theatralischen Posen zahlreicher Anhänger. Aber auch der Meister selbst verlor bei allzu naher Bekanntschaft. „Wagner hat nicht die Kraft, die Menschen im Umgange frei und groß zu machen: Wagner ist nicht sicher, sondern argwöhnisch und anmaßend“ (1878). Das Demagogische an dem großen Agitator mißfiel dem Aristokraten: die Witzeleien, die „Effekte für die Galerie“. Seine unbedingte Anerkennung

Wagners als des typischen Genies fing an, erschüttert zu werden. Und vielleicht trugen diese geheimen Kämpfe so viel wie die wütende Arbeit zur Zerrüttung seiner Gesundheit bei. Weihnachten 1875 brach er zusammen, und brauchte Monate, ehe er wieder arbeiten und — was ihm so nötig war wie dies — wieder lachen konnte. Von Bayreuth ging er dann (1876) nach Italien; aber schon begannen seine Augen Schonung zu fordern. In Sorrent war er mit Wagner zusammen, aber schon hatte man sich nichts zu sagen. Das packte Nietzsche am tiefsten. Der Mann, den er verehrt hatte wie keinen Sterblichen, schob ihn rücksichtslos zurück, sobald sich zwischen Nietzsches Interessen und den eigenen eine Kluft aufthat; nur als Werkzeug war er ihm willkommen gewesen. Die „Unzeitgemäßen Betrachtungen" (1873—1876) hatten den Autor der „Geburt der Tragödie" von Richard Wagner entfernt; „Menschliches Allzumenschliches" (1878—1879) vernichtete ihren Zusammenhang. Nietzsche war seinerseits unglücklich über Wagners letzte Entwickelung:

> Richard Wagner, scheinbar der siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordener, verzweifelter décadent, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder. — Hat denn kein Deutscher für dies schauerliche Schauspiel damals Augen im Kopfe, Mitgefühl in seinem Gewissen gehabt? War ich der einzige, der an ihm — litt? — Als ich allein weiter ging, zitterte ich; nicht lange darauf war ich krank, mehr als krank, nämlich müde — müde aus der unaufhaltsamen Enttäuschung über alles, was uns modernen Menschen zur Begeisterung übrig blieb, über die allerorts vergeudete Kraft, Arbeit, Hoffnung, Jugend, Liebe, müde aus Ekel vor der ganzen idealistischen Lügnerei und Größen-Verweichlichung, die hier wieder einmal den Sieg über einen der Tapfersten davongetragen hatte, müde endlich, und nicht am wenigsten, aus dem Gram eines unerbittlichen Argwohns — daß ich nunmehr verurteilt sei, tiefer zu mißtrauen, tiefer allein zu sein als je vorher. Denn ich hatte niemanden gehabt als Richard Wagner.

Ostern 1879 kam es zu einer furchtbaren Krisis. Er mußte seine Professur niederlegen; er „kam auf den niedrigsten Punkt seiner Vitalität — er lebte noch, doch ohne drei Schritt weit vor sich zu sehen". Erst ein längerer Aufenthalt im Engadin gab ihn dem Leben wieder. Dem Leben — das von nun an nur noch ein Leben in Gedanken war. Auf alles Glück hatte der immer Anspruchslose verzichtet, seit der erste Band des „Menschlichen Allzumenschlichen" ihn Wagners Freundschaft, ja jede Schonung von

Seiten der Umgebung Wagners gekostet hatte. Er las, er ging und pflückte in einsamen Spaziergängen die Früchte seiner nie rastenden Gedankenarbeit; dann schrieb er die Aphorismen nieder und ließ sie von treuen Freunden zum Drucke besorgen. So entstand die große Reihe der eigentlich reformatorischen nach den mehr kritischen Schriften: „Morgenröte“ (1881), „Die fröhliche Wissenschaft“ (1882), „Also sprach Zarathustra“ (I—III 1883, IV erst 1891 erschienen); „Jenseits von Gut und Böse“ (1886), „Zur Genealogie der Moral“ (1887). Mit dem letzten Buch kehrte er wieder wesentlich in die polemische Tendenz zurück, die dann wieder eine ganze Reihe vertritt: „Der Fall Wagner“ (1888), „Götzendämmerung“ (1889), „Nietzsche contra Wagner“, „Der Antichrist“ — beide erst nach der Erkrankung erschienen. Das große positive Hauptwerk, dem der „Antichrist“ als polemischer Vorposten nur die Bahn brechen sollte, ward nicht vollendet. Denn plötzlich brach die geistige Erkrankung über den Einsamen herein. Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen. Keine erbliche Belastung liegt vor; denn erst spät, aus äußerem Anlaß, ist der Vater Nietzsches geistig erkrankt; sondern der nur zu natürliche Zusammenbruch eines Geistes, „der seit Jahrzehnten nur in höchster Arbeit, äußerster Anspannung lebte, eines Körpers, dessen Nerven und Sinne zu lange nur immer der geistigen Anstrengung hatten dienen müssen“. Eine ungeheure Bewältigung von philosophischer, historischer, schönwissenschaftlicher Litteratur aller Zeiten und Völker, ein unaufhörliches Verdrängen von Gedanken, Zweifeln, Vermutungen, unabläßige Sorgfalt für die Form, mehr noch der zahllosen Aphorismen als der beständig daneben aufsprießenden Gedichte und Sprüche (gesammelt erschienen 1898) — welcher Geist hätte das dauernd ertragen können? Unter geringerer Last brachen Hölderlin und Swift zusammen.

Das tragische Schicksal milderte treueste Liebe der Seinen. Die Mutter, vor allem die Schwester, seine treueste Freundin und der eifrigste seiner Jünger zugleich, haben für den auch in der Geistesschwäche milden, freundlichen, reinlich und nett sich haltenden Kranken geleistet, was Liebe nur vermag. Auf der Veranda des Hauses in Weimar, das das „Nietzsche-Archiv“ birgt mit seinen Manuskriptschätzen und seiner Bibliothek, sitzt der großgewachsene Mann mit dem starken Schnurrbart und den buschigen Augenbrauen, dessen Gesichtsschnitt etwas von dem polnischen Ursprung seiner Vorfahren

zeigt, und blickt lächelnd in die Sonne. Unten aber im Archiv sorgt treue Arbeit dafür, daß sein Werk so sorgsam, so vollständig, so klar erläutert in die Welt zieht, wie noch kein Philosoph das erreicht (Gesamtausgabe unter Leitung von Elisabeth Förster-Nietzsche seit 1895).

Der mächtige Siegeszug seiner Ideen begann erst kurz vor der Erkrankung. Zuerst empfing sie, wie üblich, Wut und Hohn. Die Schrift gegen D. Fr. Strauß („Unzeitgemäße Betrachtungen", Erstes Stück, 1873) erregte einen unbeschreiblichen Lärm; die „Grenzboten" riefen „Polizei, Behörden, Kollegen" gegen den Frevler an der deutschen Kultur an, und forderten, daß er an jeder deutschen Universität in Verruf gethan werde. Die zweite „Unzeitgemäße" („Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" 1874) machte den ersten großen Kritiker auf ihn aufmerksam, Karl Hillebrand, der aber doch immer noch das „Paradoxale" zu stark, das Positive viel zu wenig betonte. In weitere Kreise drang wohl zuerst die „Morgenröte" (1881), aber erst „Jenseits von Gut und Böse" (1886) machte Nietzsche berühmt und stellte ihn in die Mitte allseitiger Diskussion. Nach der Erkrankung drang endlich sein Name nach Frankreich und England, wo jetzt auch Übersetzungen und (wenigstens in seinem geistigen zweiten Vaterlande Frankreich) gute Gesamtdarstellungen seine Gedanken verbreiten. Gegenwärtig ist er eine Macht, mit der zu rechnen jedem selbstverständlich ist, der allgemeinere geistige Probleme in Angriff nimmt. In philosophischen Fachkreisen giebt man sich zuweilen noch das Ansehen, als nehme man den „Dilettanten" nicht voll; aber das ging Schopenhauer nicht anders. Wir können hier auf die große Litteratur über Nietzsche nur verweisen und haben ohne Polemik und ohne Einzeluntersuchungen die Grundtendenz seiner Werke und ihr Verhältnis zu Zeit und Ewigkeit knapp darzulegen. Von der Frage, wie weit eine eigentliche Entwickelung in seinen Arbeiten vorliegt, müssen wir ganz absehen. Uns scheint, daß das Wesentliche allerdings schon sehr früh präformiert war und daß die Grundzüge von Nietzsches Philosophie sich im ganzen gleich blieben, so viel auch im einzelnen sich umgestaltete. In mehr mythologisch verhüllter als eigentlich dogmatischer Form hat Nietzsche selbst den Hauptinhalt seiner Lehren in den vier Zarathustra-Büchern (1883—1890) vorgetragen; daneben sind für das Verständnis seiner Gedankenwelt noch in erster Linie wichtig „Geburt der Tragödie", „Morgenröte",

„Jenseits von Gut und Böse", „Götzendämmerung". Wer sich in Nietzsche erst einlesen will, thut gut, mit den leichteren Schriften „Fröhliche Wissenschaft" und „Zur Genealogie der Moral" zu beginnen und davon sofort zum „Zarathustra" überzugehen. Zu warnen ist vor der massenhaften Makulatur populärer Erläuterungsschriften. Unsere eigene Darstellung giebt sich nur als anspruchslosen Versuch; die gründliche Durcharbeitung des „Problems Nietzsche" gehört nicht in eine Litteraturgeschichte und kann überhaupt nirgends so nebenbei gegeben werden.

Jeder große Geist ist positiv. Wie bei Luther, bei Lessing, bei Feuerbach hat man auch bei Nietzsche zu oft das Positive über dem Negativen übersehen. Aber sicherlich legte Nietzsche selbst seine Erstlingsschrift richtig aus, wenn er vor die neue Auflage schrieb: „Aus dieser Schrift redet eine ungeheure Hoffnung ..." Auf die höchste Kunst der Lebensbejahung, auf ein Zuviel von Leben ist seine Fahrt gerichtet, und nur Mittel zum Ziel ist, was ihm als schonungslose Vernichtung der Hindernisse für eine Höherzüchtung der Menschheit unvermeidlich scheint. Hierin liegt sein positives, höchst positives Ideal. Im allgemeinsten läßt es sich wohl in jenes Wort „Übermensch" fassen, das er von Goethe übernahm, um es mit ganz neuem Sinn zu füllen. Bloß darf man sich in der Auffassung dieses Begriffes nicht durch gewisse Paradoxien und gewisse Symbole beirren lassen; und noch weniger durch die Analogien bei älteren Denkern. Was Nietzsche unter dem Übermenschen versteht, ist mit dem höheren Menschen Jordans und Daumers, dem Freien Max Stirners, dem „modernen Europäer" Dührings unzweifelhaft verwandt; aber es steht um mehr als *eine* Entwickelungsstufe über all diesen Konzeptionen. Von Jordan und Dühring wie von Renan und so vielen andern hat er gelernt auch für diesen Begriff; aber Nietzsche war ein Geist, der nicht lernen konnte, ohne fortzuführen, zu heben.

Eins ist vor allem wichtig, was Nietzsche von Stirner scheidet. Für Nietzsche ist der „Übermensch" ein Typus — nicht ein Einzelner, ein Einziger. Nicht ich oder du sollen Freie, Übermenschen heißen — kaum er selbst, der den Übermenschen brachte; sondern eine Zeit soll kommen, in der wir alle „den Menschen überwunden haben". Nur zur Heranbildung dieser dionysischen Zeit begehrt Nietzsche jene Herrschaft der Wenigen, der Einzelnen, jene Theokratie des Geistes, die für Renan (wie einst für Platon) das

dauernde Ideal war. Wohl gab es Zeiten, in denen er zweifelte, ob den Vielzuvielen jemals der Eintritt in jenes neue Reich des Geistes gelingen könnte. Im ganzen beherrschte ihn doch die Analogie des Hellenentums, das ihm als ein Volk von Übermenschen erschien, und der Glaube an die Macht allgemein entwickelnder Kräfte so stark, daß er an eine allgemeine Höherzüchtung der ganzen Menschheit glaubte.

Die Neuheit, die Nietzsche dem uralten Gedanken von besseren, künftigen Tagen gab, stammt aus dem Tiefsten und Größten, was er besaß: aus der ungeheuren Intensität des Erlebens. Ist dies eins der wichtigsten Kennzeichen des Künstlers — und darüber kann schwerlich Zweifel herrschen — so wird man nicht zögern dürfen, Friedrich Nietzsche in die Reihe der größten Künstlernaturen zu stellen, die die Welt gesehen hat. In dieser ungeheuren Heftigkeit des Erlebens, in dieser genial gesteigerten Kraft, jede Empfindung und jeden Gedanken wie ein Ereignis auszukosten, lag freilich auch die Tragik seines Lebens begründet. Er hat sie mit Bewußtsein stolz getragen, weil er wußte, was damit erkauft war.

Jenem Begriff des „Übermenschen" hat Nietzsche einen ganz neuen Inhalt gegeben. Zunächst erfaßte er ihn so vielseitig, wie kein Vorgänger. Jordan und Dühring denken nur an eine Steigerung der Leistungsfähigkeit des Menschen: seine körperliche und intellektuelle „Höherzüchtung" soll ihn zu Thaten befähigen, wie sie jetzt ein Einzelner noch nicht vollbringen kann; und nur in diesem Triumph seiner Kräfte soll er ein gesteigertes Glücksgefühl empfinden. Im Gegensatz dazu hatten die Frommen *ihren* Übermenschen jederzeit als zu höherer Genußfähigkeit organisiert gedacht; Lavater etwa in seinen „Aussichten in die Ewigkeit" malt sich in merkwürdig realistischer Weise aus, wie im Jenseits die Sinne, alle, auch selbst der des Geruchs, so verfeinert und verschärft sein werden, daß wir sehend, hörend, mit allen Organen wahrnehmend unerhörter Seelengenüsse fähig werden. Etwas von dieser romantischen Phantasie ist in Nietzsches Bild des Übermenschen; aber organisch vereint sich damit die andere Vorstellung von dem körperlich und intellektuell vervollkommneten Thatmenschen. Unerhörter Leistungen und unerhörter Seligkeiten soll der Übermensch fähig sein. Aber seine Thaten geschehen nicht mehr um äußerlicher Zwecke willen, sondern aus innerem Drang, aus einer Notwendigkeit, deren Erfüllung Selbstzweck ist. Mit andern Worten: That und Genuß, Gedanke und

Handlung — alles wird empfunden als intensives Auskosten des Lebens. Das Leben selbst wird zum großen Problem gemacht. Uralt war die Forderung, daß man das Leben zum Kunstwerk gestalten solle. Aber sie ist dem Modernen noch viel zu teleologisch. Jeder einzelne Moment hat sein volles Recht. Das Leben soll ein Kunstwerk werden, gewiß — nicht aber so, daß es in einem bestimmten Augenblick „fertig" ist. „Zweck sein selbst ist ein jedes Geschöpf", rief Goethe den Teleologen entgegen; Zweck ihrer selbst ist eine jede Phase der Entwickelung, lehrt Nietzsche. Gerade dadurch wird das Leben zum Kunstwerk, daß es jeden Augenblick anders, jeden Augenblick aber voll, in saftiger Rundung ganz und harmonisch ausgestaltet dasteht; denn nur so ist der Einzelne ein würdiger Sohn der rastlos schaffenden und jederzeit vollendeten Mutter Natur. Und das ist es vor allem, was den „Übermenschen" vom Menschen niederer Art unterscheidet: daß er in jedem Moment mit allen Kräften seines Wesens lebt. „The whole man must move together", um ein Lieblingscitat des von Nietzsche sehr hoch gestellten Lichtenberg anzurufen. Der gewöhnliche Mensch ist immer eine nur teilweise beschäftigte Maschine. Jetzt arbeitet er; aber währenddessen pausiert seine ganze Genußfähigkeit. Jetzt schwelgt er — aber währenddessen hängen Hand und Fuß schlaff hernieder. Und weiter: selbst während er arbeitet, spielt nicht das ganze Orchester. Der ist etwa Philolog: all sein Wissen, seine geschulte Phantasie, seine geübte Anschauungskraft sind auf der Jagd; aber sein künstlerisches Empfinden schläft, statt mitzuhelfen. Nicht so bei dem Übermenschen. Jeder Moment findet ihn gerüstet, mit allen Organen, allen Kräften, aller Anspannung des Wollens, aller Lust am Dasein ihn auszukosten, auszumünzen. Nichts geht ihm verloren von diesem höchsten, unschätzbaren Gut: der Wirklichkeit. Die Realität ist für ihn in ihrer vollen Rundheit da, mit allem Licht und allem Schatten, aller Freude und allem Schmerz; er will sie nicht bloß abtasten, sondern auch ganz in sich saugen. Denn sie allein ist das ewig Wertvolle, verloren nie zu ersetzen, mit keinem Traum in ihrer ganzen wahrhaftigen Kraft herzustellen. Und das ist die Aufgabe der künftigen Menschheit: nichts zu verlieren von der Wirklichkeit, nichts sich zu versagen vom Genuß des wahrhaftigen Lebens.

Man denke an die Entwickelung, die etwa der Ackerbau genommen hat. Die Urzeit pflückt in unbedachter Hast ein paar

Ähren ab; langsam lernt man die Kunst des Pfluges und bleibt Jahrhunderte lang in der Übung eines oberflächlichen Kultivierens des Bodens; endlich lernt man mit künstlichen Mitteln ihn fruchtbarer machen, mit Maschinen die Saat wirksamer einführen, vollständiger, restloser einernten und verarbeiten. Den vollständigen restlosen Anbau der Wirklichkeit lehrt Nietzsche. Der Übermensch verhält sich zu früheren Typen der Menschheit wie der Besitzer einer amerikanischen Riesenfarm zu dem Buschmann, der ein paar Kornähren abrupft.

Man erkennt leicht, wie diese Vertiefung des Begriffs wirklich die Konzeption eines „höheren Menschen" der Zukunft von Grund aus erneuert. Dieser Mensch soll nicht bloß Arbeiter und nicht bloß seliger Beschauer sein, nicht bloß Künstler und nicht bloß Denker. Jeder Augenblick soll in ihm alle Keime reifen, die genügend entwickelt daliegen. Die „Persönlichkeit" ist für Nietzsche nichts anderes als die Möglichkeit zu gewissen Erlebnissen. Die Stärke des Temperaments, die Kraft der Organe, die Konzentration des Willens bestimmen die Bedeutung des Einzelnen.

Will man es grob ausdrücken, so darf man sagen: Nietzsche erwartet von der Zukunft der Menschheit vor allem eine gesteigerte Gesundheit. Keine Nervosität, der es vor den Ohren surrt und vor den Augen flirrt, wenn wir hören und sehen sollen; keine Abspannung, keine Müdigkeit, keine partielle Lähmung und Verkümmerung. Dies Ideal hat er gern mit dem symbolischen Begriff der „blonden Bestie" bezeichnet. Der rücksichtslos gesunde Mensch der Urzeit stand diesem Bilde immer noch näher als der verfeinerte Dekadent mit seiner specialistischen Arbeitsteilung, dem Arbeit und Genuß, Moment der Abspannung und der Energie wie getrennte Welten auseinanderfallen. Daß gleichwohl jener Ausdruck nur symbolisch ist, das hätte man nie verkennen dürfen. Die rohe stumpfe Gesundheit ist für viele Dinge mindestens so unempfindlich wie die raffinierte Kränklichkeit. Das übergesunde Mädchen vom Lande verliert von den Genüssen der Wirklichkeit mindestens so viel wie der zarte Träumer in der Studierstube. Trotzig, paradox warf Nietzsche der Selbstanbetung einer intellektuellen und moralischen Überkultur, die zu vollständiger Verkümmerung gewisser feinerer Organe des modernen Menschen geführt hatte, die „blonde Bestie" entgegen. Er war eben ein Dichter und bedurfte der Symbole. Hätte er trocken wie Hegel auseinandergesetzt, er ver-

lange ein gewisses Maß von überströmender Gesundheit, so hätte er weniger Widerspruch befahren; nun warf sich die Oberflächlichkeit auf dies Symbol und glaubte Nietzsche als Propheten der Barbarei darstellen zu dürfen, weil er die an Hypertrophie bestimmter Einzelorgane krankende Überkultur heilen wollte!

Giebt man jenes Ideal einer Höherbildung der gesamten Menschheit zu, so muß man auch zugestehen: „Tausend Ziele gab es bisher, denn tausend Völker gab es ... Noch hat die Menschheit kein Ziel.“ Kein Ziel in diesem Sinne ist die einseitige Ausbildung zu irgend einem einzelnen religiösen Ideal, denn bei jedem verkümmern Anlagen der Menschheit: die kriegerische etwa, wie beim christlichen Pietismus, die realistisch-künstlerische, wie bei den Religionen des Orients; die wissenschaftliche, wie bei jeder Orthodoxie. Kein Ziel in diesem Sinne sind die Volksindividualitäten, denn auch von ihnen bildet jede nur bestimmte Seiten aus: das deutsche Ideal enthält nichts von der reizenden Grazie Frankreichs, das französische nichts von der gesammelten Kraft Deutschlands. Wer dem „Europäer“ zustrebt, für den sind „solche atavistische Anfälle von Vaterländerei und Schollenkleberei zu überwinden“: Durchgangspunkte in der Entwickelung sind ihm der Deutsche und der Romane wie der Grieche und der Hebräer. Nietzsche ist deshalb doch ein feuriger Patriot gewesen. Deutschland liebte er nicht, und die Deutschen hat er so oft und hart gescholten wie viele andere gute Vaterlandsfreunde: Luther, Börne, Treitschke; es war doch vor allem das eigene Volk, an dessen Hebung und Veredelung er dachte, und gekränkte Liebe machte seine Rüge scharf. Noch weniger als die großen Organismen, Volk, Kirche, können Organisationen mehr äußerlicher Art ein Endziel der Menschheit sein. Der Staat vor allem, vor dem seit Hegel die Moralphilosophie anbetend auf den Knien lag und der etwa für Treitschke der Gott auf Erden war, ist für Nietzsche der „neue Götze“, den er fast mit dem Zorn der Romantiker haßt: „Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer. Kalt lügt es auch; und diese Lüge kriecht aus seinem Munde: ‚Ich, der Staat, bin das Volk‘ — Lüge ist's! Schaffende waren es, die schufen die Völker und hängten einen Glauben und eine Liebe über sie hin: also dienten sie dem Leben. — Vernichter sind es, die stellen Fallen auf für viele und heißen sie Staat . .“ Vernichter; denn was hemmt stärker die freie Individualität der Kraft, beim Einzelnen wie beim Volk, als der moderne Staat mit seiner

Härte, seiner Fühllosigkeit für das angeborene Recht, seiner ganzen mühsamen Barbarei? Auch der Staat in dieser Form ist etwas, das überwunden werden muß. Aber auch die Wissenschaft als unbedingt Äußerstes ist ein Götze; der Geist der „unbefleckten Erkenntnis" verstümmelt das freie Wollen. Und so hat Nietzsche noch diese Überwindungen und Häutungen zu lehren.

Der so glühenden Herzens den unendlichen Reichtümern der Welt, den unerschöpflichen Inhalten des Lebens nachsann — wie hätte irgend etwas ihm genügen sollen, das fertig dalag? Nation, Wissen, Sitte, Kunst, Individualität: Aufforderungen zur Höherbildung war es ihm alles. Nur kein Ruhen — nur kein Versäumen; alles gilt es zu benutzen, damit dereinst das Bibelwort erfüllt sei: „Alles ist euer!"

Aber auch an Nietzsche erfüllt sich, was er so oft an der Menschheit mit klagendem Zorn verurteilt hatte: die Mittel werden Selbstzwecke. Um der Menschheit den Frieden christlicher Liebe zu sichern, hat man blutige Kriege geführt, bis Liebe, Frieden, Christentum vergessen waren. So ist es überall. Nietzsches hohes Ideal: der Übermensch, die volle Eroberung der Wirklichkeit, hat eine stete Entwickelung zur Voraussetzung. Und dieses unablässige Fortschreiten wird nun auch ihm Selbstzweck. Über der Freude an dem Empfinden unaufhörlicher Veränderungen vergißt er das Endziel: die volle Hingabe an die Wirklichkeit. So entsteht aus psychologischen Wurzeln die wundersame „Lehre von der ewigen Wiederkunft". Lessings unermüdliche Sehnsucht zu lernen, sich zu vervollkommnen, in immer höhere Klassen zu steigen, verführte den klaren Denker dazu, die uralte mythologische Träumerei von der Seelenwanderung zu erneuen; Nietzsches leidenschaftliche Freude an der Beobachtung großer Entwickelungsprozesse brachte ihn dazu, der Lehrer der (einst schon von den Pythagoreern verkündeten) „Wiederkehr des Gleichen" zu werden. Alles kehrt wieder, in eisernem Ringe drehen sich die Erscheinungen, und die gleiche Notwendigkeit, die einmal das römische Weltreich und diese Fliege dort am Fenster, hier den winselnden Hund und dort Beethoven erzeugt hat, wird wieder und immer wieder dies und gerade dies Reich und diese Fliege dort am Fenster und so alles schaffen. „Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!" Dies nun ist uns nur Mythologie. Wir verkennen nicht die tiefe symbolische Bedeutung der Lehre, die

heilsame Warnung vor jenem Optimismus, der glaubt, irgendwie auf einem Höhepunkt der Entwickelung werde die Menschheit sich je behaupten können. Aber als die „Fröhliche Wissenschaft“ (1882) den Gedanken zuerst brachte, ja als er „Anfang August 1881 in Sils Maria, 6000 Fuß über dem Meere und viel höher über allen menschlichen Dingen“ ihn zuerst aufblitzen sah — da begann wahrlich Zarathustras Niedergang. „Incipit tragoedia.“ Von diesem Augenblick an verdunkelte der mystische Reiz eines großartigen, aber rein mythologischen Gedankens dem Enthusiasten der Realität die Freuden der großartigen Vorurteilslosigkeit seines bisherigen Geisteslebens. Von diesem Augenblick an wurde der große Künstler und Dichter und Erzieher sich selbst zur mythologischen Person; von diesem Augenblick an galt ihm das Erleben neuer Offenbarungen mehr als das volle Auskosten der Wirklichkeit. Nietzsche ward Zarathustra — eine Schöpfung von wundersamem poetischem Reiz, aber stilisiert und nicht mehr von der ganzen Lebensfülle des Menschen durchpulst. Das wundervolle „trunkene Lied“ verkündigt uns, wie diese Traumwelt aufstieg:

Die Welt ist tief,
Und tiefer, als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —
Will tiefe, tiefe Ewigkeit.

So hat er sich an der wunderbaren Rätselfülle des Lebens, an dem unerschöpflichen Reiz der Existenz berauscht, daß eine endlose Zeit als Perspektive ihm nicht genügt: wir sehen das Ende nicht, darum erscheint die Linie uns begrenzt. Sinnlich endlos, unbegrenzt für unsere Wahrnehmung ist nur der Kreis. „Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.“ In dem immer wiederkehrenden Kreislauf haben wir die tiefe Ewigkeit gleichsam greifbar. Nichts nutzt sich ab; kein Jüngster Tag. Und so schwelgt der Liebhaber des Lebens in der Idee: „Nie hörte ich Göttlicheres!“ „Immer wird es wiederkehren, immer steigen, immer sinken, sich verdüstern, sich verklären, so hat Brama dies gewollt.“ Aber keinerlei Erfahrung und keinerlei Wahrscheinlichkeitsrechnung der Welt kann dies Dogma von der „Wiederkehr des Gleichen“ aus der Sphäre des Mythisch-Symbolischen in die philosophischer

Erkenntnis zaubern. Daß die großen Grundelemente immer wiederkehren werden, Chaos, „Schöpfung", Blühen und Vergehen; daß die großen Typen sich im Wechsel behaupten; daß jeder Moment verwandt ist mit einem Moment fernster Zeiten — das glauben auch wir mit Herder und Goethe; daß der Einzelne, daß das Einzelne, „diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen und ebenso dieser Augenblick und ich selber" ewig wiederkehren, das scheint uns überreizte Vergötterung des Einzelnen. Und der Kultus des Wirklichen scheint uns hier in Selbstvernichtung umzuschlagen. Denn ist nicht eben dies das Köstlichste an jedem Ding und jedem Menschen und jedem Geschehnis, daß es nur einmal war und nie wieder so sein wird? daß alle Mächte in Raum und Zeit zusammenwirken müssen, um diese Spinne hervorzubringen und dies Mondlicht zwischen den Bäumen, die sie niemals, niemals wieder ebenso, gerade hier, gerade so hervorbringen können? „Ach, und in demselben Flusse schwimmst du nicht zum zweitenmal!"

Und doch! Wir möchten auch diesen heroischen Irrtum nicht missen. Er ist so charakteristisch; er bringt uns das Tiefste, Menschlich-Allzumenschliche in dem sonst so Unnahbaren näher. Wir erkennen hier in dem Denker, dem sonst das Zerstören auch der eigenen Lieblingsgedanken — denn Lieblingsgedanken sind immer Vorurteile — eine grausam-süße Gewohnheit war, den Primat des Willens über den Intellekt: trotz allem und allem muß der Geist, der Klarheit will, dem dunkeln Verlangen nach schönen Träumen gehorchen.

Und vor allem: deutlich tritt uns hier die künstlerische Natur von Nietzsches Denken entgegen. Künstlerisch ist wirklich schon sein Denken selbst — nicht etwa bloß die Form, die er ihm giebt. Lehrgedichte sind seine besten Werke nicht in der Art der Jordan und Hamerling, die ihre Anschauungen in Verse bringen, sondern in der Art der Weisen des Altertums, des Anaxagoras, ja noch des Platon, denen Denken und Dichten eins war. So intensiv erfaßt er jedes Problem, daß er es wie ein Ereignis durchlebt, und in lyrischer Kraft giebt sein Bericht den ganzen „Zustand" des Durchlebens wieder. Daher auch die wunderbare Unmittelbarkeit seiner Aphorismen. Nach langer Gedankenvorbereitung brechen sie plötzlich hervor, ein prächtiger Blütenregen, wie die Gedichte von Goethes „Westöstlichem Divan". Sein Hauptwerk, den „Zarathustra", schrieb er so ganz in der Inspiration des Sehers, daß er zu keinem

der drei ersten Teile mehr als zehn Tage brauchte. Er ging und seine Gedanken flogen auf das Papier.

Zur Gestaltung, heißt es in der monumentalen Ausgabe, kam der erste Teil in der „anmutig stillen Bucht" von Rapallo unweit Genua, wo Nietzsche den Januar und Februar 1883 verlebte. „Den Vormittag stieg ich in südlicher Richtung auf der herrlichen Straße nach Zoagli hin in die Höhe, an Ruinen vorbei und weitaus das Meer überschauend; des Nachmittags umging ich die ganze Bucht von Santa Margherita bis hinter Portofino. Auf diesen beiden Wegen fiel mir der ganze erste Zarathustra ein, vor allem Zarathustra selber, als Typus: richtiger, er überfiel mich."

Der zweite Teil entstand in Sils Maria; der dritte „unter dem halkyonischen Himmel Nizzas". „Jene entscheidende Partie, welche den Titel: ‚Von alten und neuen Tafeln' trägt, wurde in beschwerlichstem Aufsteigen von der Station zu dem wunderbaren maurischen Felsennest Eza gedichtet." Es ist etwas Symbolisches darin, wie er im Bergsteigen dichtet, Philosoph und Lyriker zugleich. Schlägt sein Herz gierig der Wonne aufregenden Gedankenkampfes entgegen, so fühlt es doch im selben Augenblick auch das Glück der dichterischen Befreiung schon vor. So ward er, seit Jahrhunderten der erste, ein Mann, dem jedes Problem des Wissens eine Aufgabe auch für das künstlerische Bezwingen ward. Etwas Unphilosophisches wird darin nur erblicken, wer den Systemzwang höher schätzt als die rastlos um sich greifende Genialität eines Geistes, dem jedes System eben nur eine Vorbereitung ist, eine Stufe. Nicht genialer Hochmut liegt darin, wenn ihm die Wonne des philosophierenden Zustandes höher galt als die Freude an abgeschlossenen Systemen; im Gegenteil: es ist das Mißtrauen selbst an dem eigenen Genie, was ihn lieber eine Zarathustra-Religion erdichten als ein philosophisches System erbauen läßt. Romantiker in der Seligkeit des erregten Gefühls, teilte er mit den Romantikern auch die Scheu vor trockenem Fach- und Paragraphenwerk: Fragmente, Ideen, Aphorismen gab er wie Novalis und Friedrich Schlegel. Aber darin war er modern, daß die gläubige Selbstzufriedenheit des sich genial fühlenden Menschen ihm abging, die jene erfüllte. Der allen hergebrachten Meinungen mißtraute, mißtraute auch dem Dogma von den offenbarenden Träumen des Genies; der argwöhnisch war gegen jede Autorität, blieb auf der Hut auch gegen den eigenen Ausspruch. Deshalb bohrte er immer wieder an, was er selbst gezimmert hatte; deshalb mußte er, als zuletzt doch auch über ihn das Bedürfnis nach festen, dauernden „neuen Tafeln" Herr ward über den

Fanatiker der ewigen Entwickelung, sich selbst täuschen, sich selbst blenden durch einen erfundenen Halbgott, den Übermenschen, den Über-Nietzsche Zarathustra. So entstand seine Bibel, das Zarathustrabuch — das wunderbarste Zeugnis für das Menschliche und für das Göttliche in diesem einzigen Menschen.

Er hat sich gerühmt, er habe damit den Deutschen ihr tiefstes Buch gegeben. Nun, jeder Superlativ ist anfechtbar. Wir haben noch den „Faust", wir haben Novalis, wir haben vielleicht auch noch ein oder das andere Buch von streng philosophischer Haltung, das man neben den „Zarathustra" stellen könnte. Versucht man aber ernsthaft, deutsche (und erst recht nichtdeutsche) Bücher auf ihre Vergleichbarkeit zu prüfen, so wird man sich schließlich wundern, daß jener Ausspruch auf Größenwahn gedeutet werden konnte. Denn wahrlich — tief ist dies Buch wie nur je eins und reich an Abgründen des Denkens, bis in die noch kaum je ein Senkblei der Untersuchung sich gewagt hatte. Die Grundgedanken in ihrer kristallenen Klarheit und Festigkeit sind nur die unterirdischen Ströme, die überall eine tropische Vegetation von blendenden, aber auch von nährenden, von berauschenden, aber auch von heilenden Blumen und Früchten hervortreiben. Die Kritik, die in den drei ersten Büchern die großen Leistungen der bisherigen Menschheit, in dem vierten (das nur der Abstieg vom Gipfel ist) die Typen ihrer Hervorbringer in unvergeßlich symbolischen Zeichnungen hinstellt, ist nur das scharfe Beil, mit dem Nietzsche die Bäume des Urwaldes behaut zu einem heiligen Haus für die Andacht der Zukunft.

Will man aber Nietzsche gerecht werden, so darf man sich von seinen eigenen Ungerechtigkeiten, vor allem der gegen das Christentum, mit der er zu der rationalistischen Beengtheit des Aufklärungsalters herabsinkt, nicht verblenden lassen. Nie darf man den Künstler in Nietzsche außer acht lassen. Die Freude an einem großartigen Kampfe spielt bei jeder Härte des Philosophen mit. Künstler ist er auch im Ausführen wie schon im Konzipieren der Gedanken. Er ist ein wahrer, wird oft ein großer Dichter durch die Energie, mit der er seine geistigen Erlebnisse festhält. Schon rein äußerlich fallen die prachtvollen Schilderungen ins Auge, etwa im „Zarathustra" die einer Bergwanderung:

> Düster ging ich jüngst durch leichenfarbene Dämmerung — düster und hart, mit gepreßten Lippen. Nicht nur eine Sonne war mir unter-

gegangen. — Ein Pfad, der trotzig durch Geröll stieg, ein boshafter, einsamer, dem nicht Kraut, nicht Strauch mehr zusprach: ein Bergpfad knirschte unter dem Trotz meines Fußes. — Stumm über höhnischem Geklirr von Kieseln schreitend, den Stein zertretend, der ihn gleiten ließ: also zwang mein Fuß sich aufwärts.

Angeschaut ist da jede Einzelheit, und jede doch zugleich durchgeistigt, symbolisch geworden. Und welche Musik des Rhythmus! Den Rhythmus der deutschen Prosa hat niemand zu höheren Wirkungen gebracht als Friedrich Nietzsche. Den Aphorismus, dessen kurze Geschichte bei uns erst mit Lichtenberg beginnt, hat er erst zu einer selbständigen Kunstgattung erhoben, wie Herman Grimm den Essay. Alle Künste der Abrundung, des Leitmotivs, der Anordnung, der Überschrift, eine ganz individuelle Interpunktion (die den Doppelpunkt charakteristisch bevorzugt), vor allem aber eine unerreichte Technik der Accentverteilung im Satz wirken zusammen. Und doch genügte seinem hohen Kunstgefühl diese Meisterschaft des Ausdrucks für einen individuellen Gedanken noch nicht. „Ich erhaschte diese Einsicht unterwegs und nahm rasch die nächsten schlechten Worte, sie festzumachen, damit sie mir nicht wieder davonfliege. Und nun ist sie mir an diesen dürren Worten gestorben und hängt und schlottert in ihnen — und ich weiß kaum mehr, wenn ich sie ansehe, wie ich ein solches Glück haben konnte, als ich diesen Vogel fing." Wahrlich, der so fühlte, war nicht gemacht, Systeme und Encyklopädien voll trockener „Vollständigkeit" zu schreiben. Aber ebensowenig konnte er sich, wie Lichtenberg oder die großen französischen Klassiker der „Pensées", La Rochefoucauld, Pascal, Amiel, mit einer Sammlung solcher einzelnen „Vogelkäfige" begnügen. Ein Aphorismus soll den anderen beleuchten, stützen, abrunden — so entstehen künstlerisch, nicht logisch, geordnete Rosenkränze. Und höher hinauf strebt er, die Einzelheiten zu einem Gewölbe aufzurichten, in dem ohne Leim und Mörtel jeder Stein für sich bleibt und doch das cyklopische Gefüge jeden für das Ganze unentbehrlich macht. So entstehen aus den Sammlungen einzelner Aphorismen Kapitel, Bücher, schließlich die ganze Zarathustrabibel. Welche großartige poetische Schöpfung ist vor allem dieser Zarathustra selbst, ein Faust, der den Teufel überwunden hat, der wirklich erkannt zu haben meint, „was die Welt im Innersten zusammenhält", und nun in großartiger Einsamkeit durch die Menschen schreitet, nur von seinen symbolischen Tieren begleitet wie der Odhin der germanischen Mythologie! Hier ist die Vorahnung

einer neuen großen Epik, die aus den Erlebnissen des modernen Menschen ein Heldengedicht von symbolischer Bedeutung aufbaut. Und die Prophezeiung einer neuen Lyrik liegt in großen Gefühlsausdrücken wie der prachtvollen Apostrophe „O meine Seele!“ („Von der großen Sehnsucht“ im dritten Teil des „Zarathustra“) mit ihrer echt lyrischen Hingabe an die Stimmung des Denkenden, Versunkenen. Die eigentlichen Gedichte wollen daneben mit wenigen Ausnahmen — den Hymnen Zarathustras — nicht allzu viel besagen. Als Zeugnisse sind sie wertvoll; selten als Kunstwerke. Sie sind Kinder der leichteren Stunden; in der wunderbaren Kraft einer neuen Prosa zeigt sich erst ganz das großartige Ringen dieser Seele, die es dürstete „nicht nach Glück, sondern nach seinem Werke“. In jedem Satz sehen wir ihn da in seiner Größe: immer ein sehnsüchtiger Prophet, immer ein furchtloser Kämpfer, immer ein glücklicher Künstler. Wie wäre die Zukunft zu preisen, wenn der Übermensch kommender Tage diesem Vorboten gliche!

Gerade diese hohe künstlerische Begabung fehlt Nietzsches Schülern größtenteils. Nietzsches Schwester, Elisabeth Förster-Nietzsche (geb. 1846), ist unter ihnen zuerst zu nennen, seine älteste und treueste Schülerin, die unermüdliche Pflegerin seiner geistigen Habe, seine kongeniale Biographin und Erklärerin. Jüngere wie Paul Lanzky (geb. 1852: „Abendröte“ 1887, „Aphorismen eines Einsiedlers“ 1897), Fritz Koegel (geb. 1860, früher an der Nietzsche-Ausgabe hervorragend beteiligt: „Vox humana“ 1892, „Gastgaben“ 1894), und der pseudonyme Paul Mongré („Sant' Ilario“ 1897: das bedeutendste Buch unter diesen Zarathustra-Apokryphen) stehen in Gedankenrichtung und Formgebung gleich stark unter dem Eindruck des Meisters, der weiterhin auch die neuere Kunstlyrik strengen Stils bei Stefan George und anderen mächtig beeinflußt hat. Wiederum Paul Rée oder Lou Andreas-Salomé haben von Nietzsche den stärksten Anstoß empfangen, ihm auch selbst etwas geben können, Rée in dem kräftigen, aber etwas englisch-materialistischen „Réealismus“ (nach Nietzsches Scherzwort) seiner Moralanalysen, Frau Lou mit dem von Nietzsche komponierten und oft ihm zugeschriebenen „Hymnus an das Leben“; später hat sie eine entschiedene Kluft getrennt, die auch in der Nietzsche-Biographie der Frau Lou („Friedrich Nietzsche in seinen Werken“ 1894) sich bemerkbar machte.

Ob Carl Spitteler (geb. 1845 in Liestal, Kanton Basel-

Land) ein Schüler Nietzsches ist, weiß ich nicht; hat er von Nietzsche etwa direkt nichts gelernt, so wäre eine innere Verwandtschaft um so stärker bezeugt. Freilich ist Spitteler nicht nur der unendlich kleinere Denker, sondern auch der viel geringere Künstler. Es fehlt seiner Sprache weder an störenden Bequemlichkeiten, noch an eigentlichen Verstößen, als wolle er (wie der junge Goethe nach Lichtenbergs Urteil) „durch Prunkschnitzer die Sprache selbst originell machen". Am auffallendsten verletzt in seinen älteren Büchern der beständige Mißbrauch des absoluten Genitivs: finsteren, haßerfüllten, feinen, schrägen Blickes, heftigen Errötens, blinden Laufens, unerträglichen Empfindens; er rief leidenschaftlichen Verwehrens; und tödlichen Verzweifelns sucht' er immerfort umher. Neben dieser manierierten Stileigenheit begegnen Wendungen, wie: „die Frauen hie und da benutzten einen selben Löffel" oder: „also daß die Jungen es vernehmen, samt es wohl verzeichnen in ihr Herz". Es giebt immer Leute, die das bewundern; wir kennen bessere Beweise von Originalität, als Sprachwidrigkeiten. Aber auch der metrischen Form ist Spitteler nie recht Herr geworden. Vereinzelt begegnet wohl ein formvollendetes Gedicht in den späteren Sammlungen; die Regel aber bilden Verse voller Härten und Lässigkeiten, über die unsere Zunge nicht selten stolpert, wie Zarathustras Fuß auf dem steinigen Bergpfad. Auch vergreift er sich wohl, wie Hebbel und Grillparzer, im Ethos der gewählten Maße; doch gerade hierin ist ein stetiger Fortschritt nicht zu verkennen. Einfache Prosa der Erzählung oder des Essays hingegen gelingt ihm glatt und sicher. Er ist im Grunde nicht, wie Nietzsche, ein philosophischer Dichter, sondern ein dichtender Philosoph.

Aber das vor allem bringt ihn doch in die Nähe des Größeren, daß auch er seine Probleme innerlichst durchlebt. Und die Probleme selbst sind die gleichen. Die für ihn besonders charakteristischen „Extramundana" (1883) bezeichnet er selbst als „Gedichte, welche das Dasein zum Gegenstand haben". Das Erfassen der ungeheuren Wirklichkeit in ihrer unbegreiflichen Totalität bildet die Grundidee auch seiner poetischen Produktionen. Auch ihm ist das Rätsel dieses widerspruchsvollen Gesamtdaseins zu einem künstlerische Bewältigung fordernden Problem geworden:

Und die Seele mit erschrecktem Staunen
Hat erkannt ein riesengroßes Weltsein.

Auch ihn, gerade weil er eine Natur voll künstlerischer Sehn-

sucht ist, peinigt die Unvollkommenheit dieser Schöpfung. Auch ihm ist hieraus das Bedürfnis erwachsen, eine schönere Zukunftswelt sich auszumalen, in der der jetzt noch junge Übermensch die rohe Herrschaft der Natur durch lichtvollere Ordnung ersetzt, in der der einsame Schöpfer Gott und die herrische Welt ein beglücktes Liebespaar werden. Den Übermenschen zeichnet er freilich nur im Relief, während Nietzsche seine Statue massiv aufbaut. Doch der Schattenriß stimmt: „Verstand, der scherzt, und Größe, welche lächelt." Gut Fontanisch meint er: „ein feierlicher Kerl ist niemals groß."

So kommt er, wie Nietzsche, aus seinem Idealismus heraus notwendig dazu, auch „mit dem Hammer zu philosophieren". Voll Schärfe sind die Satiren der „Extramundana", der „Litterarischen Gleichnisse", der „Balladen". Aber er bleibt dabei nicht stehen. Er will das große Problem der Realität in ihrem schillernden Glanze, in ihren verlockenden Widersprüchen, in ihrer unentwirrbaren Macht auch positiv bewältigen. Das ist für den künstlerisch angelegten Menschen nur mit dem uralten Zaubermittel der Mythologie möglich. Als Mytholog fühlt sich auch Spitteler. Sein ältestes Werk, „Prometheus und Epimetheus", ist ein großes und ziemlich wirres Nest erfundener Mythen. „Was der Dichter eigentlich will", schrieb Gottfried Keller an Josef Viktor Widmann, „weiß ich nach zweimaliger Lektüre nicht. Trotz aller Dunkelheit und Unsicherheit aber fühle ich alles mit und empfinde die tiefe Poesie darin." Oft erinnern die „dunkeln Gebilde" an den Ton des „Zarathustra", wenn etwa eine dicke Dummheit am Boden kriecht, „und war von Herzen eine echte Dummheit, grün und gelb mit Schleim und Warzen übermalt". — Noch mehr „Rätsel", noch weniger „Gedicht" sind, trotz Spittelers Verteidigung, die „Extramundana" mit ihrer allzu mühsam gesuchten dumpfen Kunst.

Eine neue Stufe bedeuten die „Schmetterlinge" (1889), die „Litterarischen Gleichnisse" (1892) und „Balladen" (1896). Die Titel der beiden letzten führen irre: sie sind aus einem gewissen Trotz heraus so eigensinnig gewählt. Die „Gleichnisse" und die „Balladen" sind Parabeln, in denen der Verfasser seine Weltanschauung in der Form einer knappen Erzählung vorführt. Balladen im engern Sinne fehlen zwar nicht, aber auch sie sind lehrhaft gemeint. Überall kommt es Spitteler darauf an, eine einzelne gemeingültige Erfahrung von zwei oder drei Typen wirksam, wie ein Schattenspiel an der Wand, darstellen zu lassen.

Wie der Verräter Christi zum fanatischen Orthodoxen wird („Das Testament des Judas Ischariot"), wie die voreilige Streberei von der phlegmatischen Solidität überholt wird („Swinegel und Hase"), wie eine königliche Natur alle Not eher trägt, als daß sie sich zu einer häßlichen Gebärde zwingen ließe („Parysatis" — alle aus den „Litterarischen Gleichnissen"), am liebsten, wie ein hoher königlicher Geist unter dem Druck der herrschenden Alltäglichkeit leidet („Nur ein König", „Die traurige Geschichte vom goldenen Goldschmied"), das wird in packenden Bildern vorgeführt. Dann aber geht der Dichter vom typischen Menschenschicksal hier nicht nur ins Weitere, sondern auch ins Engere. Sein Vaterland wird ihm fast ein Abbild der ersehnten Zukunftswelt, und dem Behagen an der freien, fröhlichen Vaterlandsliebe giebt vor allem das unvergleichliche Gedicht von den jodelnden Schildwachen Ausdruck. Aber auch die reizende, an Gottfried Keller erinnernde Idylle „Kommissionsfriede" und die großartige Ballade „Die Jurakönigin" sind von dieser überströmenden Vaterlandsfreude erfüllt. Sie giebt den reifsten Dichtungen Spittelers ihre „note personnelle".

Etwas von diesem anheimelnden Behagen an der Heimat durchdringt auch die Erzählungen Spittelers. Ein lehrhaftes Element fehlt auch seinen Novellen nicht („Friedli, der Kolderi" 1891). Doch macht sich die künstlerische Freude am Leben hier freier als in den Parabeldichtungen Luft; und reich und frisch entfaltet sie sich in seiner schönsten Gabe, dem köstlichen Idyll „Gustav" (1892), in dem der alte Eichendorffische Taugenichts durch gesunden Realismus und kräftige Lokaltöne verjüngt wird. Bedeutender noch ist die tragische „Darstellung" „Conrad der Leutnant" (1898). Eine besondere Kunstform bedeutet sie allerdings nicht, wie der Dichter wollte; es ist einfach eine straffe Erzählung vom selben Zuschnitt wie etwa gewisse Novellen Hebbels. Es ist für diese suchende Zeit, wie einst für die der Stürmer und Dränger, der Romantiker, des Jungen Deutschland bezeichnend, wie eifrig „neue Kunstformen" ausgetüftelt werden. Richard v. Meerheimb (1825—1896) glaubte an der Grenze des Jahrzehnts mit seinen „Psycho-Monodramen" (1879) „eine neue poetische Form" gegeben zu haben, während er doch nur bald den dramatischen Monolog isolierte, bald das Melodrama Rousseaus mit mäßigem Talent auffrischte. Ebenso Julius Hart mit seinen „Stimmen der Nacht" (1898), die nichts anderes sind als lyrische Stimmungsbilder in Novellenform.

Wenig Gutes kann ich dagegen den gesammelten Feuilletons nachsagen, die Spitteler als „Lachende Wahrheiten“ (1898) erscheinen ließ. Gesuchte Paradoxien oder billige Trivialitäten — wie daß man ein Jubiläum nicht feiern solle, denn der Mensch werde doch nicht nun auf einmal 70 Jahre alt! — werden in anspruchsvoller und doch trockener Form vorgetragen. Jeder Artikel enthält je einen solchen Einfall und ja weiter keine Idee mehr; höchstens wird einmal die zu Olims Zeiten beliebte Manier der Einkleidung in parodistisch-biblischen Ton totgehetzt.

Ist Spitteler kein großer, aber doch ein origineller Dichter, hingegen als Kritiker und Journalist durchaus nicht an seinem Platz, so gilt von den Brüdern Heinrich und Julius Hart (geb. 1855 und 1859) genau das Gegenteil. Julius Hart vor allem, der bedeutendere der beiden Brüder — deren brüderlich-liebevolles Gemeinschafts- und Kampfleben Ernst v. Wolzogen in seinem „Lumpengesindel“ in lustiger Übertreibung geschildert hat —, gehört zu den verdienstvollsten Kritikern, die wir überhaupt besitzen. Die „Kritischen Waffengänge“ (1882) der Brüder, in denen er führte, gehören zu den wichtigsten Vorboten einer neuen Kunstperiode, die sie eröffnen halfen. Wie Julian Schmidt Gutzkows tendenziöse Unkunst, wie Paul Lindau Julian Schmidts moralisierende Personalkritik, so entthronte jetzt Hart Paul Lindaus frivole Effektkritik. Hoch faßten die Brüder die Aufgabe des Kritikers: „Wagt es nur, ein Decennium lang mit den Waffen des Spottes und des Pathos die trivialen Anschauungen der Menge zu züchtigen, lenkt ihre Blicke nur zu etwas Höherem empor . .“ Sie haben es gethan, und wahrlich nicht ohne Erfolg. Es gelang ihnen, die „mürrische, greisenhafte Ansicht zu bekämpfen, als seien wir rettungslos dem litterarischen Epigonentum verfallen“, für neue Kunst „den moralischen Boden zu schaffen oder vielmehr zu festigen“. Tapfer griffen sie Tagesberühmtheiten an, in denen sie Hindernisse für die Entwickelung einer frischen Kunst sahen: Kruses Drama mit seinem abgestandenen Idealismus, Trägers Lyrik mit ihrer Schwächlichkeit und Unwahrheit, Spielhagens Epik mit ihrer Inkonsequenz. Eher vergriffen sie sich, wo sie lobten und etwa Schacks kühle Bildungspoesie auf den Schild erhoben. Aber auch hier folgten sie nicht subjektiver Willkür, sondern ihren idealistischen Prinzipien; und das war ihr Verdienst, daß sie wieder Prinzipien hatten. „Das erste Axiom eines Gesetzbuches für die Kritik sollte lauten: das bloße Urteil ist nichts, die Begründung ist alles.“

Die ernste, sachliche Begründung macht die mannigfaltigen Besprechungen der Brüder in ihrem eigenen „Kritischen Jahrbuch“ (1889, 1891) und später in zahlreichen Zeitungen so wertvoll; ich habe nie eine Recension von Julius Hart gelesen, aus der nichts zu lernen gewesen wäre.

Aber freilich — Kritiker mit Prinzipien werden selten bedeutende Dichter sein. Aus der Kritik sind alle Werke von Julius Hart geboren, viel viel mehr als etwa bei dem größten, aber auch temperamentvollsten Kritiker Deutschlands, bei Lessing. Der Verfasser einer „Geschichte der Weltlitteratur“ (1894—1897), der Blütenlesen aus spanischen und persischen Dichtern (1883, 1885) veröffentlicht hatte, ist auch in seinem eigenen Gedichtbuch „Sansara“ (1878) ein Eklektiker im alten Münchener Stil. Was ihn auszeichnet, die grübelnde philosophische Weltbetrachtung, das hebt ihn wohl über kleine Dichterlinge des Tages, aber doch nicht zu der Höhe einer Lyrik philosophischer Anschauung, wie sie Goethe, Leopardi, Nietzsche gelang. Einheitlicher hebt er in „Homo sum“ (1888) und dem an ergreifenden Tönen lyrischer Grübelei nicht armen neuesten Brevier „Triumph des Lebens“ (1899) „ringende Flügel des inbrünstigen Aufschwungs zum Ewigen, schwärmende Augen sonntäglicher Schönheitssehnsucht, grüblerische Leidenschaft eines geprüften Herzens aus Kampf und grauem Dunst der Weltstadt den immergrünen Höhen eines unberührten, geheiligten Daseins entgegen“, um Karl Henckells poetische Charakteristik zu citieren. Aber einen neuen Ton hat er doch auch hier nicht gefunden. Er habe, lehrt man, die Poesie der Großstadt in Gedichten wie „Berlin“ entdeckt. Entdeckt war sie längst von Franzosen und Engländern, und in ihrer realistischen Größe, während Hart wie ein Romantiker das große Ungetüm durch Vergleiche mit Meer und Schiffergeschrei glaubt poetisieren zu müssen.

Poetisch wirkt Julius Hart viel eher, wenn er philosophiert. „Der neue Gott“ (1899), sein großes Glaubensbekenntnis, hat Stellen von hinreißendem Schwung, da vor allem, wo seine religiöse Überzeugung: „die Welt ist Gott, und der Mensch ist die Welt“ Ausdruck verlangt. Er kämpft hier leidenschaftlich gegen Nietzsche; und gerade hier zeigt er, wie nah er ihm verwandt ist. Die glühende Sehnsucht nach einer neuen Zeit, nach einer größeren Menschheit teilen beide und das Vertrauen, eine von großen Geistern planvoll geleitete Entwickelung könne dorthin führen; die Verachtung der

Vielzuvielen und die fast krankhafte Geringschätzung der eigenen Zeit teilen sie. Aber der begeisterte Verehrer der großen Wissenschaft, der im Grunde der Seele demokratische Großstadtbewunderer mußte Nietzsche opponieren. Doch auch wo er ihn mißversteht, bleibt er ein würdiger Widersacher. Zu den Vielzuvielen gehört er nicht, die Zarathustra verachtete; nein, zu den Wenigen, den neuen Menschen.

Der ältere Bruder ist, wie der jüngere, zuerst mit philosophischer Lyrik („Weltpfingsten" 1878) hervorgetreten, in der triviale Töne und allzu bequeme Reime die Freude an dem tiefen Ernst des ringenden Dichters verderben. Später kam er, wieder ganz aus der Theorie heraus, zu dem großen Fehlgriff seines „Liedes der Menschheit" (seit 1887). Schack hatte in seinen „Nächten des Orients" die Kulturgeschichte in farbenprächtigen Gemälden zu entwickeln versucht; bei seinem Bewunderer blieb die verfehlte Grundidee übrig, die Kunst der Ausführung versagte. Weil die Idealisten die Kleinkrämerei der Specialisten verachteten, sollte nun der „große Gegenstand" an sich große Kunst verbürgen. Und das bei Kritikern, die so energisch betont hatten, auf das Wie komme es an, nicht auf das Was! Aber nur das Was konnte an diesem in 24 Erzählungen entworfenen Epos imponieren; denn leider bringen „Tul und Nahila", „Nimrod", „Moses" statt der versprochenen Fülle bloß, was Linggs „Völkerwanderung" auch brachte: mühsam in monotone Verse gebrachte kulturhistorische Schilderungen. Die Kritik staunte: noch niemand habe sich eine so große Aufgabe gestellt. Als ob die Größe einer Aufgabe von dem zeitlichen Umfang des behandelten Gegenstandes abhinge! Friedrich Wilhelm I. vertrieb sich, wenn die Gicht ihn plagte, damit die Zeit, daß er seine Riesengrenadiere abkonterfeite; ist nun solch ein Bild wirklich um des „großen Gegenstandes" willen bedeutender als ein Kinderporträt von Velasquez? Auf die geistige Durchdringung des Stoffes, auf die individuelle Notwendigkeit der Form kommt es an; in einer kleinen Novelle von Fontane oder Gottfried Keller steckt mehr „Entwickelung des Menschen und der Menschheit", steckt vor allem mehr echte Poesie als in diesen mühsam gepinselten Wandbildern zum kulturhistorischen Anschauungsunterricht.

Es ist etwas Jungdeutsches in den Brüdern Hart. So schroff auch der Jüngere über jene Schule urteilt — ihre Neigung, neue Kunstformen zu konstruieren, ihre kritische Befähigung und ihre

poetische Unzulänglichkeit erinnern an die Wienbarg und Mundt und Laube. Auch ihre stark moralisierende Tendenz. Denn wenn einer die alte Moral angreift und sie veraltet, unsittlich schilt, so ist er eben selbst ein Moralist — heiße er nun Friedrich Schlegel oder Karl Gutzkow, Friedrich Nietzsche oder Julius Hart.

Persönlich vor allem haben die Brüder Hart stark gewirkt. Man hat geradezu die deutsche realistische Bewegung von ihrem Auftreten datiert — was zu äußerlich ist, aber cum grano salis nicht ganz ohne Berechtigung. Im Sommer 1883, erzählt Alexander Tille, bildete sich um die Brüder ein kleiner litterarischer Kreis. „Es waren meist Studenten der Universität Berlin, und bald stieg ihre Zahl auf zwanzig. Die Brüder Hart waren die leitenden Geister; aber der Kreis enthielt außer ihnen noch eine Reihe hochbegabter Lyriker, wie Karl Henckell, Hermann Conradi, Arno Holz und Otto Erich Hartleben." Auch Gerhart Hauptmann ging von diesem „Friedrichshagener" Kreise aus. Eine Anzahl Zeitschriften, wie Michael Georg Conrads „Gesellschaft" (seit 1885), ward zum Organ der neuen Richtung und zum Sammelplatz der jungen Lyrik und Kritik. Man darf wohl sagen, daß die Organisation der neuen Kunstrichtung von den Brüdern Hart ausging.

Michael Georg Conrad (geb. 1846) selbst gehört zu jenen Unentbehrlichen, die in einem Kreis aufstrebender Talente mehr durch ihre selbstbewußte Persönlichkeit, durch eine gewisse Anlage zum Kommandieren, Redigieren, Organisieren eine große Rolle spielen, als daß sie eigentlich an sich viel zu bedeuten hätten. Als politischer und pädagogischer Agitationsschriftsteller ist er mehr laut als tief und als Kritiker und Feuilletonist („Pumpanella" 1889, „Ketzerblut" 1892) läßt er sich erst recht jener Klasse von Journalisten zurechnen, von denen Berthold Auerbach sagte: sie schreien schwarz auf weiß. Als Erzähler („Totentanz der Liebe" 1884, „Was die Isar rauscht" 1887) besitzt er ein gewisses zupackendes Talent, das etwa Hopfens Art verbreitert und ins Derbere übersetzt zeigt: überall jene ungemütliche Gemütlichkeit, bei der der Erzähler oder Kritiker uns mit der breiten Faust auf die Schulter schlägt, um alle fünf Minuten zu sagen: „Gelt, ich bin ein Prachtkerl." Die mächtige Bauernfigur mit der schönen hohen Stirn gehört zum Ganzen.

Conrad mit seiner breiten bajuwarischen Manier neigt überall zu einer ironischen oder humoristischen Auffassung, zu Parodien

(„Salve Regina“ 1899) und satirischen Zukunftsdichtungen („In purpurner Finsternis“ 1895). Humoristen finden wir auch sonst neben so vielen romantischen Elementen im Kampf gegen den abgestorbenen Nachklassizismus; gerade wie um 1800 zwei litterarische Mächte gegen die Herrschaft der Klassiker fochten: die Romantik — und Jean Paul.

Heinrich Seidel (geb. 1842 zu Perlin in Mecklenburg) gehört zu den Glücklichen, denen es gelingt, eine typische Figur zu erschaffen, und der stillvergnügte Leberecht Hühnchen (1882; 1898 in 32. Auflage!) hat etwas mehr zu bedeuten als die plattgescheite Frau Wilhelmine Buchholz Stindes oder gar als Stettenheims moderner Meisterlügner Wippchen. Seidel, von Haus aus Ingenieur — er hat die Berechnungen für das Gewölbe der Riesenhalle des Anhalter Bahnhofs in Berlin gefertigt —, hatte schon eine ganze Reihe von Novellen, kleinen Erzählungen, Gedichten veröffentlicht, in denen sich „das Talent, wunderbare Dinge zu erleben“ schon in hübschen Kleinigkeiten zeigte; aber er fand keine Beachtung. Unbeirrt ging er weiter der Kultur seiner zierlichen kleinen Spalierröschen nach — und mit Leberecht Hühnchen war er berühmt, hatte eine Gemeinde und auch für die späteren Schriften („Neues von Leberecht Hühnchen und anderen Sonderlingen“ 1888, in 19. Auflage 1898; „Leberecht Hühnchen als Großvater“ 1890) ein dankbares Publikum. Und mit vollem Recht. In dem naiven Instinkt dieses Erzählers moderner Märchen lag mehr Verständnis für das poetische Bedürfnis der Zeit, als in der ausgeklügelten Doktrin eines Heinrich Hart, der immer noch nicht begreifen wollte, daß auch für die Litteratur die Periode der „extensiven Wirtschaft“ vorbei und die der „intensiven Kultur“ gekommen ist. In dem putzigen Sonderling aus der Familie von Jean Pauls Schulmeisterlein Wuz, der sich aus jedem Erlebnis ein Fest macht und aus jedem Rosenstock einen Feengarten, in diesem prächtigen Leberecht Hühnchen steckt auch etwas von dem Gefühl Nietzsches: das Leben ganz auszukosten, darauf komme es an. Und gleichzeitig ist dieses menschgewordene Idyll die humoristische Negation alles Übermenschentums, alles Ausgreifens, alles titanischen Sehnens. „Willst du immer weiter schweifen? sieh, das Gute liegt so nah: lerne nur das Glück ergreifen, denn das Glück ist immer da.“ Die Schwalbe baut sich ihr Nestchen hoch oben an den eisernen Rippen des ungeheueren Glasgewölbes; unten sausen die mächtigen Eisen-

bahnzüge, drängt sich der Weltverkehr, häufen sich die Güter von allen Enden der Welt; oben verklebt sie ihr Häuschen mit etwas Stroh und singt ihr fröhliches Lied. So ist Seidel fast wie im Traum von dem stillen kleinen Heimatsort in die Weltstadt geflogen („Von Perlin nach Berlin. Aus meinem Leben" 1894) und doch mit der Seele immer im kleinen Nest geblieben; so baut er sich in der lärmenden, stöhnenden, kämpfenden Verkehrshalle unserer neuesten Litteratur sein enges Heim und singt sein leicht etwas spielerig, aber immer hell und selbst in der Tragik golden anklingendes Lied („Glockenspiel", gesammelte Gedichte 1889). Die Kraft eines Reuter oder Rosegger, die Phantasie Hoffmanns oder den Geist Jean Pauls hat der Neuschöpfer der Großstadt-Idylle sich von seinen Paten nicht schenken lassen können, aber vor ihnen hat er seinen reinlich und zierlich gefügten Stil voraus, der aus jedem Satz ein niedliches Ruhebettchen macht. „Wo ist die Sonne, die Sonne soll noch einmal kommen, sie hat noch niemals einen so glücklichen Esel gesehen!" Wer verweilt nicht gern mit heiterm Lächeln auf solch einem Satz? Seidel hat das verlorene Geheimnis altmodischen Glücks wiederentdeckt: er hat Zeit. Das bedeutet etwas in der Periode der Wildenbruch und der Nietzsche. Wie sein Hühnchen jede Freude noch in zwanzig Schnittchen zerschneidet, um länger daran kauen zu können, so zerlegt sein Autor jede Minute in ihre Sekunden und findet so immer Zeit, zwischen zwei ernste Momente einen fröhlichen einzuschalten und das Traurige so klein zu machen, daß es aufhört, zerstörend zu wirken.

Diese Kunst des mikroskopischen Erzählens hat Johannes Trojan (geb. 1837 in Danzig) in seinen Plaudereien („Für gewöhnliche Leute" 1893) bisweilen zu stark ausgebeutet. Aber wo er sich in voller Muße ergehen kann, da wird der Verfasser der „Scherzgedichte" (1883) zum glücklichsten Schüler J. V. Scheffels. Zu den lustigen Liedern aus Naturwissenschaft und Technologie oder reizenden „historischen Romanzen" wie „des Edlen von Strolzach Ausfahrt" kommt noch der realistische Humor seiner köstlichen Bilder „von der Börse" und „aus der Weltstadt" hinzu. Der Geist der Parodie dient bei dem für Bismarck und das Reich, für ernste Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit kämpfenden Manne doch immer höheren Zielen; es fehlt jener leicht faulige Geruch einer sich über alles lustig machenden Skepsis, den der genialere Dichter des „Gaudeamus" nicht immer vermied.

Agitator und Humorist — das sind zwei Hauptzüge in der litterarischen Physiognomie des bedeutendsten Landschaftsdichters dieser Zeit. Karl Emil Franzos (geb. 1848 zu Czortkow in Podolien) ward zum Schriftsteller aus der Sehnsucht nach den „neuen Menschen". Wie ein Verbannter lebte sein Vater, der pflichttreue Arzt mit dem Dichterherzen, in dem kleinen galizischen Kreisstädtchen: der Jude war fremd unter den Christen, und fremd war auch der alte Burschenschafter, der das schwarz-rot-goldene Band wie ein Heiligtum aufbewahrte, unter den Juden Galiziens. Eine tiefe Sehnsucht nach dem „deutschen Paradiese", dem Heimatland der Bildung, pflanzte der Vater, dessen Vater sich schon „in Mendelssohn, Lessing und Schiller hineingelesen" hatte, dem träumerischen Jungen ein. Zu dem Ideal, das bei uns ein halbes Jahrhundert früher geherrscht hatte, wurde der Knabe erzogen. Bald lehrte die Wirklichkeit den Träumer, den harte Not zum besten Schüler des Gymnasiums, zum hoffnungsvollen Philologen, dann zum hoffnungslosen Juristen gemacht hatte, nur zu kräftig, wie weit man von diesem Ideal entfernt sei. Am eigenen Leibe spürte er es, und rings um sich sah er Haß und Feindschaft zwischen Christen und Juden, Katholiken und Griechisch-Orthodoxen, Streng- und Freigläubigen, zwischen Polen und Ruthenen, Deutschen und Slaven; zwischen Adel und Bauern, Kaufleuten und Beamten. Die ganze Räuber-Romantik des Krieges aller gegen alle umgab ihn noch mit ihren Dornen — und ihren Rosen. Fast zufällig kam er dazu, Jugenderinnerungen zu schreiben. Er hatte schon als Student für den Anschluß Österreichs an das deutsche Reich agitiert und für den Liberalismus, den ihm schon sein erster Lehrer, ein 1848 zur Strafe für revolutionäre Bethätigung in die Armee gesteckter Trainsoldat, eingeimpft hatte; so machte die Reaktion Propaganda für den Liberalismus. Nun sah er, in der Heimat als „Aufwiegler" verfolgt, vom Deutschen Reich abgetrennt, auf die Hoffnungen seiner Jugend mit wehmütiger Ironie zurück und auf ihre Schmerzen. Das brachte die eigenartig elegisch-ironische Stimmung in seine Kulturbilder. Die „Juden von Barnow", anfangs von 17 Verlegern abgewiesen, wurden erst (1877) durch den Erfolg der später entstandenen Novellen und Skizzen „Aus Halbasien" (1876) auf die Bahn gebracht. Seitdem ist das Buch in sechzehn Sprachen übersetzt worden.

Das ethnologische Interesse hatte gewiß an dem raschen Erfolg

des Buches keinen geringen Anteil. Dem gehobenen Staatsgefühl der Deutschen that es wohl, aus ihrer siegreichen Ordnung in das malerische Chaos der polnischen Wirtschaft hineinzublicken, und die bunte Fülle der Volksindividualitäten befriedigte gleichzeitig das neu erwachte romantische Interesse. Dennoch würde man irren, wenn man die Wirkung dieser Bücher einfach der von interessanten Reise- und Landschaftsschilderungen gleichsetzte. Zunächst kam der Sympathie des Autors mit starken ungebrochenen Leidenschaften, mit der Empörung gegen das geschriebene und für das „höhere Gesetz" die Strömung zum Kraft- und Übermenschlichen entgegen. Und dann, was die Hauptsache war: der Dichter selbst interessierte als eine Persönlichkeit von starker Eigenart. Er selbst konnte unter den merkwürdig gemischten und doch wieder innerlich einheitlichen Gestalten seiner Werke stehen. Diese leidenschaftliche Hingabe an das Ideal politischer und religiöser Aufklärung war man nicht mehr gewohnt; und ein gewisses Maß von Unmodernität ist immer zeitgemäß. Bei Franzos kam gerade dies aus dem Innersten: gerade hier hatte die Mischung verschiedenartiger Elemente eine starke Eigenart erzeugt. Mit vollem Recht sieht Richard von Muth in K. E. Franzos den letzten Abkömmling jener eigentümlichen litterarischen Schule, die seit der Revolution durch deutsch-österreichische Autoren von jüdischer Abstammung gebildet wurde und ihren Mittelpunkt in Prag fand. Leopold Kompert mit seinen „Geschichten aus dem Ghetto" und der rührige Vielschreiber Ludwig August Frankl (1810—1894; „Der Primator" 1861) sind ihre Hauptvertreter; daneben sind besonders der Böhme Moritz Hartmann, der Mähre Hieronymus Lorm, der Ungar Karl Beck zu nennen. Für diese Naturen bedeutete die Revolution noch viel mehr als etwa für Herwegh oder Sallet: für sie sollte sie die Thore aus dem Ghetto aufreißen und eine ungeheuere Wandelung vollziehen von dem bisher noch neben der „Christenheit" stehenden Juden zu dem vollgültigen Mitglied der Kulturmenschheit. Nicht bloß die socialen Schranken, die die christlichen Liberalen einreißen wollten — viel tiefer und fester eingerammte Grenzpfähle wollte die Sehnsucht dieser Männer nach Aufgehen im Deutschtum einreißen. Daher eine Innigkeit der Liebe zur deutschen Kultur, die den reichen Erben dieses unschätzbaren Gutes kaum begreiflich war; eine Heftigkeit, die oft genug zu weit sprang und sich in Form- und Maßlosigkeiten (zumal bei Beck) verriet; ward sie aber zu milder Weisheit ge-

bändigt, so entstand rührend Schönes bei Kompert, bei Lorm. — „Durchaus und begreiflicherweise", sagt jener österreichische Litterarhistoriker, „beherrscht sie die Tendenz der Emanzipation ... Die Romantik nimmt bei ihnen gern die Gestalt des Elegischen an": natürlich, bei dem tiefen Konflikt zwischen Wunsch und Wahrheit. Mit all dem ist K. E. Franzos charakterisiert.

Ein Agitator ist er jederzeit in seinem litterarischen Wirken geblieben. Mit ganzem Herzen hängt er an jenem Ideal: an einer Zukunft, die nicht mehr all die brennenden Merkmale der Rassen, Religionen, Stände kennt — nur Deutsche, nur Menschen. Oft genug wird die Tendenz seinen Werken hinderlich. Ein großangelegter Roman wie „Judith Trachtenberg" (1890) wird zuletzt wie ein Prozeß behandelt, den die Heldin gegen alle Welt führt: dem advokatorischen Eifer des Dichters verschieben sich alle Verhältnisse, verwischt sich alle Psychologie. Schilderungen wie die vom Einzug Judiths in ihre Heimat klingen wie aus einem Plaidoyer geschnitten, so völlig hat der subjektive Wunsch, die Heldin gewisse Wirkungen hervorbringen zu lassen, alle Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit der Erzählung vergessen lassen. Wo dagegen auf einem fast episch gehaltenen Rahmen eine der herrschenden Ideen Franzos' ohne die specifische Anwendung auf jüdische Verhältnisse Raum findet, wie in dem „Kampf ums Recht" (1881), der Geschichte eines bäurischen Michael Kohlhaas der Bukowina, da gelingen ihm starke Wirkungen. Hier genügt jene ethnologische Kollektivpsychologie, die er meisterhaft beherrscht, die aber freilich auch ihn so beherrscht, daß seine polnischen Edelleute mit ihren lüsternen Frauen, seine bestechlichen slavischen oder grundehrlichen deutschen Beamten sich alle ähnlich sehen; und hier genügt der starke Ansturm eines einzigen Motives, während Franzos sonst gern eine verkünstelte Problemdichtung aufwickelt („Der Präsident" 1883).

Auch als Kritiker und Redakteur seiner „Deutschen Dichtung" (seit 1886) hat Franzos, der seit Jahren seine österreichische Heimat mit der Reichshauptstadt vertauscht hat, unablässig im Sinne seiner Ideale gewirkt und sich besonders auch um die neuere Litteraturgeschichte mannigfach verdient gemacht. Wenn dabei seine Neigungen stark nach den Normen der Schillerschen Zeit gehen — er ist im Grunde unter allen in diesem Jahrzehnt neu auftretenden Autoren am ehesten Klassizist — so hat er doch auch die Sympathie mit romantisch-realistischen Naturen nicht verleugnet und Georg Büch-

ners Werke und Nachlaß (1879) mit einer anteilvollen Einleitung herausgegeben. Den Kampf aber gegen den herrschenden Zeitgeist, den alle Männer dieser Epoche zu führen hatten — welcher Dichter, welcher Denker konnte mit dem Geist dieser Periode sympathisieren? — hat er von seinem aufklärerisch-patriotischen Standpunkt aus ebenso tapfer und unermüdet geführt wie etwa Wildenbruch von seinem romantisch-patriotischen. Fiel doch gerade in das Jahrzehnt, das ihn zum Autor reifte, die schroffste Abkehr von dem Geist der Duldung und Menschenliebe, der das Deutschland der klassischen Zeit beherrscht hatte: der „Antisemitismus".

Auch dieser Rückfall in gewisse Stimmungen der Reaktionszeit gehört zum romantischen Gepräge des Jahrzehnts. Romantik im Kampfe gegen den Zeitgeist — wir treffen sie bei den Vielen wie bei den Wenigen. Aber es ist eine Stimmung, keine fest ausgeprägte Weltanschauung; zu einem System verdichtet sie sich nicht bei der jungen Generation. Allgemeine Ideen hält sie wieder hoch, die des Patriotismus, die des Christentums, die der weltüberwindenden neuen Menschheit; aber sie lebt zu intensiv in dem Genusse der kämpfenden, elegischen, humoristischen Stimmung, als daß sie ihn sich durch Durchführung fertiger Systeme verderben möchte.

So rückte, von allen Seiten vorbereitet, eine neue Zeit für unsere Litteratur heran. Die Politik mit ihren kulturkämpferischen Anklängen an die Aufklärungszeit und der materialistische Geschmack der Massen wurden von einer neuen Romantik überwunden. Der selbstsichere Geist der Gegenwart machte der Auffassung Platz, als Vorbereitung für zukünftige Zeiten hätten wir zu dienen. Und eine intensive Hingabe an die Wirklichkeit erwuchs aus dem allen. Sie wollte vor den platten Allgemeinheiten und den flachen Genüssen, sie wollte vor der maßlosen Verherrlichung des Verstandes retten: so entstand eine gläubige Andacht zur Realität, zu dem, was man schlechtweg „Wahrheit" nannte. Auf diese Weise erwuchs zunächst ein Naturalismus, wie Sturm und Drang, Romantik, Jungdeutschland ihn auch gezeitigt hatten; langsamer daneben ein Hyperidealismus, ein Kultus der abstrakten Realität. Und so erhielten wir wieder eine keimfähige Kunst.

Neuntes Kapitel.

1880—1890.

Je näher wir der Gegenwart kommen, desto schwieriger wird es, die Lineamente zu enträtseln. Goethe schreibt einmal an Schiller, nachdem er ihm von der Wiederaufnahme des Faustplans berichtet: nun sei er begierig, zu sehen, wie der Freund ihm seine Träume deuten werde. Können wir hier mehr als Träume deuten? Träume, die vielfach nur Schäume sein werden, oft aber auch Abspiegelungen und Vorboten der Wirklichkeit? Nicht daß wir an jener alten Lehre festhielten, Litteraturgeschichte könne nur von „abgeschlossenen Perioden" geschrieben werden. Fast möchten wir im Sinne jenes Paradoxons Droysens — „die Geschichte hat sich nur mit dem zu beschäftigen, was lebendig ist" — das Gegenteil behaupten: nur solche Perioden könnten mit wirklichem Einfühlen und Mitfühlen dargestellt werden, die noch wirksam sind. Hätte ich nicht mitfühlende Freude an dem Ringen gerade der Gegenwart — ich hätte dies Buch wohl ungeschrieben gelassen. Aber das ist klar, daß hier eben dem Tasten, dem Raten Raum gestattet werden muß. Ich wenigstens habe nicht, wie vielleicht der oder jener litterarische Kritiker, die Empfindung, hoch über der Arbeit des Tages zu stehen — ich weiß mich mitten inne im Gedränge. Und deshalb darf man nicht verlangen, daß ich die Trennungen und Berührungen der Gruppen so klar übersehe, wie es erst möglich sein kann, wenn vieles sich „ausgelebt" hat, was jetzt noch jung ist. Ganz naiv muß man hier nachzeichnen dürfen, wie die Primitiven: die Perspektive steckt erst in den Anfängen. Manche Figur, die auf dem zweiten Plan steht, wird bei uns noch mit Gestalten des Vordergrundes gleiche Höhe haben. Licht und Schatten können wir noch nicht fein abtönen. Aber wir suchen zu erzählen, was wir erleben; das ist immer etwas.

Soll man für das Jahrzehnt von 1880—1890 nach einem Generalnenner suchen, so kann sich nur ein Wort anbieten, viel verrufen, und doch nicht ohne den Oberton geheimer Vorzüge: Nervosität. Nervös ist man in diesem Jahrzehnt, wie man es kaum in den Tagen Solitaires und der Gräfin Hahn war; nervös ist man allgemein, wie es zur Zeit der Romantiker nur die Privilegierten waren. Eine unruhige Hast überall: in der Gesetzgebung wie im Kunstgewerbe, in den Moden wie in den Weltanschauungen. Mit atemloser Unruhe wirft man sich von der einen Seite auf die andere. Die Entlassung des Reichskanzlers, der dreißig Jahre lang der politischen Welt den Stempel seines Geistes aufgeprägt hatte, besiegelt nur am Ausgang dieser Epoche eine Zeit von Gärungen und Wallungen, die längst, noch unter dem alten Kaiser, eingesetzt hatte. Unsere auswärtige Politik wird nervös und regt sich bald an Spanien, bald an der Schweiz in schwer begreiflicher Weise auf, während im Inneren die Verfolgung der jeweiligen „Reichsfeinde" immer erbitterter wird. Ihren Höhepunkt erreichte die Aufgeregtheit der immer mehr ins Persönliche ausartenden Kämpfe in dem sogenannten Septennatsstreit (1887), bei dem das Objekt des Kampfes zuletzt völlig vergessen ward.

Zur Verschärfung der Gegensätze diente überall ein ungesunder Heroenkultus. Germanische Art ist es, den Heros zu lieben; fremde, ihn zu vergöttern. Jetzt hieß es auch bei uns von Bismarck, wie der General Kleber zu Napoleon gesagt hatte: „Ihr seid groß wie die Welt!" Der geringste Zweifel war sofort Hochverrat; eine Kritik, vielleicht aus liebender Bewunderung geboren, hieß sofort „Nörgelei". Auf der anderen Seite wuchsen die Beschimpfungen Bismarcks ins Unendliche, bis schließlich Liebknecht in ihm einen elenden Plagiator schlechter russischer Diplomatenkünste erkannte! — Die gleiche Leidenschaftlichkeit machte immer noch den ruhigeren Bewunderern Richard Wagners das Leben schwer; der gleiche Fanatismus begann langsam für und wider Nietzsche zu streiten; die gleichen Unbedingtheiten wurden in die Parteilager der bildenden Kunst getragen. Luther, Friedrich der Große, Goethe sind bei Lebzeiten kaum je so präkonisiert worden wie nun die Heroen der neuen Zeit. Fast slavisch schien der Götzendienst, der mit Reliquien getrieben wurde, mit dem Schweißleder aus Bismarcks Schlapphut, mit den Fundstückchen in Osterleins Wagner-Museum, wie einst mit Ziskas Überbleibseln. Es war auch etwas von süd-

europäischer Aufgeregtheit darin, Reliquiendienst, Fußküssen. Und dennoch war auch ein Höheres dabei: die Ehrfurcht vor dem Genie war eine Vorbedingung für die Erneuerung des Volksgeistes; man hatte sie so verlernt, daß ihre Übertreibung verzeihlich war.

Der gleiche Götzendienst zeigte sich in der atemlosen Hast der kunstgewerblichen Moden. Ein falscher Stil jagte den anderen. Auch hier Bilderdienst: heut betete man einen steifen Renaissancestuhl an und morgen einen geschweiften Rokokotisch — aber immer ausschließlich, fanatisch. Heute war Heil nur in der „Überwindung des Stoffes", morgen nur in der „Kunst, den Stoff sich selbst aussprechen zu lassen". Von dem gesunden Lernen anderer Zeiten lag dies Verschlingen mit Haut und Haar so weit ab wie jener blindwütige Heroenkultus von der liebevollen, echtgermanischen Versenkung in die Individualität, mit der frühere Zeiten etwa den alten Fritz geliebt hatten: sie leugneten seine Schwächen nicht, aber sie ehrten sie als Teil des unvergleichlichen Ganzen. Jetzt hieß es philiströs und borniert, irgendwo einen „Flecken an der Sonne" zu sehen. Die Ehrlichkeit in der Kunst litt hier wie die Wahrhaftigkeit in der Politik dort unter den sich befehdenden Fanatismen.

Bald genügte dem neuen Individualismus ein nationaler Gott oder Götze nicht mehr. Bedürfnis ward es, Lokalgötter, Momentgötter zu haben. Hier ward ein Parteiführer von Talent, aber ohne jede Größe als „zweiter Luther" gefeiert; dort baute man einem kleinen Dichter Altäre oder streute doch Hamerling Weihrauch, als sei er ein Dante. Korybanten schimpften dann wacker auf das „ohrenfeuchte Journalistentum und impotente Professorentum", das den betreffenden Einzigen nicht genügend anerkannte. Diese Sitte hat sich nach 1890 eher noch gesteigert. Überall im Lande gedeihen solche Lokalkulte. Nicht bloß Friedrich Hebbel und Richard Wagner, sondern auch Martin Greif und Liliencron, Dehmel und Przybyszewski haben ihre Priester. Dabei bewährte sich die alte Erfahrung: je ärmer der Gott, desto fanatischer der Priester.

Diese Hast der neuen Kulte teilte sich sogar der Wissenschaft mit. Eine krankhafte Sucht nach „überraschenden Resultaten" führte zu den erbaulichsten Ergebnissen. Einer entdeckte, daß Rembrandts Werke von Ferdinand Bol gemalt seien, und fand zuerst großen Beifall mit seiner „Neugründung der niederländischen Kunstgeschichte"; und

die englisch-amerikanische Wahnvorstellung von Lord Bacons Autorschaft der Stücke Shakespeares griff nach Deutschland über. In der germanischen Mythologie war plötzlich alles gelehrtem christlichem Einfluß zuzuschreiben, was bis dahin als specifisch germanisch und heidnisch gegolten hatte; und in der Geschichtschreibung verblüffte man sich durch neue Hypothesen über Napoleons Jugend und Friedrichs des Großen Politik. Auch das kam erst in den letzten Jahren auf die Höhe; aber eben in jenem nervösen Jahrzehnt bildete sich die Neigung aus, dem Neuen mehr als dem Soliden Glauben zu schenken, jene Mode der kleinen Morgenröten und Götzendämmerungen, auf deren Boden dann wissenschaftliche Abenteurer mit und ohne gelehrtes Gepäck ihr Wesen treiben konnten.

Man war nervös; man war überreizt. Man war das Alte satt, und das Neue war noch nicht schmackhaft. Aber man war bei aller scheinbaren Blasiertheit voll von Hoffnung, voll von Glauben. Man erwartete überall, wie Nora in Ibsens Drama, „das Wunder", das Unerhörte. Man wollte es sehen und sah es deshalb, wie der Pfarrer in Björnsons „Über unsere Kraft" auch da, wo nur recht Menschliches vorlag. Das ist in der Welt nicht anders. „Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind." Dies nervöse Jahrzehnt brachte den Glauben zur Reife; das nächste sollte das Wunder bringen.

Stärker als seit lange ließ sich die deutsche Litteratur in dieser Epoche von fremden Vorbildern mitbestimmen, wie das bei ihrem suchenden, erwartenden Charakter natürlich war. Der gewaltige Einfluß Zolas war schon im Abnehmen; dafür begannen die französischen Symbolisten Baudelaire, Verlaine, Mallarmé an jüngeren deutschen Autoren Verehrer und Schüler zu finden. Wenn die Naturalisten um Zola (nach der Terminologie Goethes) in der „einfachen Nachahmung der Natur" befangen blieben, steckten die Symbolisten fast durchweg in der „Manier"; den „Stil" hatten beide Schulen noch nicht gefunden. Das Individuelle überschätzten die Franzosen jetzt durchweg: die Naturalisten überschätzten es im Objekt, die Symbolisten im Subjekt.

Der neuen Kunst, dem neuen „Stil" kam man im Norden erheblich näher. Dostojewski war noch ganz Naturalist, Turgenjew vielfach Manierist gewesen; Tolstoi (geb. 1828) erhob sich in „Krieg und Frieden" (1865) und „Anna Karenina" (1874—1876) zu einem neuen epischen Stil. Hier war zumal in „Krieg und

Frieden" die breite völkerpsychologische, zumal in „Anna Karenina" die sociale Basis; hier war schärfste Erfassung der Einzelheiten, wie sie der geübte Jägerblick des Slaven schon bei Turgenjew gezeitigt hatte; hier war dabei die starke Eigenheit einer Persönlichkeit von ausgesprochenster Selbständigkeit der Weltanschauung. Das religiöse Element in nationaler Färbung — danach begehrte man auch in Deutschland; den „deutschen Gott" wollte Richard Wagners Schüler, Heinrich v. Stein, dem Volke wiedergeben, und Hans Herrig, Paul de Lagarde, Julius Hart, sonst in nichts einig — national-religiöse Gesamtempfindung strebten sie alle an. Den tiefsten Eindruck vielleicht machte Tolstois „Macht der Finsternis" (1887): ein realistisches Drama von starker Kraft der Charakterzeichnung und noch stärkerer der Weltanschauung. Der Gegensatz zu der herrschenden Kompromiß-Moral, der leidenschaftliche Ernst der sittlichen Forderung wirkte in unserer Welt der laxen Halbheiten wie ein Wunder. Der christliche Übermensch, der die Welt durch Bedürfnislosigkeit, durch Wahrhaftigkeit, durch Liebe überwindet, trat neben den genial-heidnischen, wie bei Schopenhauer Genie und Heiliger die Höhepunkte der Menschlichkeit bedeuten.

Ein realistisches Drama kam auch von Schweden her. August Strindberg (geb. 1849) gehört zu jenen Schwachen, die ihre Meinung immer nur auf dem Umweg über die Befragung der herrschenden Ansicht erlangen: diese zu negieren halten sie dann, wie Friedrich Schlegel, für originell. So kam er, wie Friedrich Schlegel, vom fanatischen Widerspruch gegen die herrschende Moral zur Unterwerfung unter die katholische Kirche, von Nietzsche zu Swedenborg. Aber auch er besaß das scharfe Auge der Nordleute, ihre gern typisierende, aber nie oberflächliche Psychologie. Seine Romane haben mehr Staunen als Nachfolge gefunden; nur Hermann Bahr ward in seiner „Guten Schule" (1890) zum Nachahmer des Autors von „Am Meer". Aber seine leidenschaftlich-tendenziösen und fanatisch-realistischen Tragödien „Der Vater" (1887) und „Fräulein Julie" (1888), letztere mit einem sehr geistreichen dramaturgischen Vorwort, machten tiefen Eindruck. Man fühlte: dieser Mann ist von seinen persönlichen Empfindungen so ganz ausgefüllt, daß er sie zu Gestalten verdichten muß, um mit ihnen zu kämpfen. Laura im „Vater", der Lakai in „Fräulein Julie" — was sind sie, als typische Verkörperungen des Weibes und der Bedientenseele, wie Nietzsches Verehrer sie verabscheut? Er muß sie auf die Bühne

reißen, unmittelbar, nackt; was kümmern ihn Kulissen und Hintergründe! Es handelt sich um eine Exekution, nicht um ein ästhetisches Spiel. Nur wenige Zeugen sollen dabei sein, ein kleines Theater mit gebildeten Zuhörern; die sollen die Sache von Anfang an miterleben, als säßen sie oben auf dem Sofa — und sollen dann Strindberg recht geben. So ward aus ganz persönlichem Empfinden heraus ein konsequent naturalistisches Drama. Denn in seinem Empfinden ist Strindberg, der Halbfinne, so unmittelbar, so barbarisch-ungebrochen, wie er in seinem Denken unselbständig und autoritätsbedürftig ist — dann am meisten, wenn er die Autoritäten leugnet. Eine neue Kunst war dies — denn es war Kunst. Wer so starke Eindrücke bewirken kann mit allen bedenklichen Voraussetzungen, mit Verzicht auf gewohnte theatralische Hilfsmittel, unter Herausforderung aller unserer Instinkte — der ist ein Künstler; von dem kann man was lernen.

Viel weniger originell als Schriftsteller, wirkte Björnstjerne Björnson (geb. 1832) vor allem als Persönlichkeit. Wie Tolstoi eine Apostelnatur, wie Strindberg oder Brandes voll elementarer Leidenschaftlichkeit im Hassen und voll glühender Vaterlandsliebe, wie Ruskin ein orthodoxer Idealist, war der große, breite Mann mit dem prachtvollen Kopf, von dessen hoher Stirn sich die glänzende Haarwand so steil abhebt, selbst ein „Übermensch", wie keiner von ihnen. So intensiv lebt keiner von ihnen das Leben wie er, der immer mit allen Kräften bei allem ist, jeden Augenblick Dichter, Prediger, Politiker, Ästhetiker zugleich. Wie er hassen kann, weiß nur, wer seine politischen Dramen („Der Redakteur" 1875, „Der König" 1877) kennt; sie sind kaum nach Deutschland gedrungen. Uns ist er der Erzähler kräftiger Dorfgeschichten, die aber Anzengruber und Rosegger kaum übertreffen, und des realistisch-moralistischen Dramas „Ein Fallissement" (1875), dessen ungeschickte Technik und zum Teil ganz konventionelle Zeichnung über der Energie, mit der moderne Probleme angefaßt wurden, vergessen werden konnten. Seine großartigste Schöpfung, das Drama „Über unsere Kraft" (1896), übersah man; so mächtig hatte inzwischen Ibsen den Nebenbuhler in den Hintergrund gedrängt.

Henrik Ibsen (geb. 1828 in Skien in Norwegen) wurde unser stärkster Lehrmeister. Auch er ist nicht ohne langes und mühevolles Suchen zum Finder geworden. Auch ihn leitete ein starkes feuriges Temperament sicherer, als unsere „Regeneratoren der Kunst",

die Hamerling und Jordan und selbst Hebbel und Otto Ludwig, Theorie und Experiment geleitet hatten. „Alles oder nichts" war einst seine Parole, bis die Erfahrungen seiner dramatischen Laufbahn ihn zu dem entgegengesetzten Wahlspruch führten: mit den vorhandenen Mitteln so viel wie irgend möglich zu erreichen. Erst ein Schüler des formlosen Geniedramas, schulte er sich dann an der sicheren Technik der Franzosen, durch persönliche Arbeit als Dramaturg so gut wie durch unseres Hettner vortreffliches Buch über das moderne Drama gefördert. Als politischer Agitator und romantischer Lyriker fing er an, um der direkten Agitation und der Lyrik später entschieden den Rücken zuzuwenden. Die „Nordische Heerfahrt" (1858) vereinigt noch Romantik und Realismus, etwa wie Heinrich v. Kleists „Hermannsschlacht", doch ohne deren Poesie. Aber die „Komödie der Liebe" (1862) führt bereits ein romantisches Problem — die Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe, jenen verhängnisvollen Lieblingssatz der Schlegel und Immermann — in annähernd realistischer Weise durch, freilich unter starker Anlehnung an die Schablonenpsychologie der Franzosen. Dann wirken wohl persönliche Erfahrungen — ein inneres Messen seiner bis jetzt erfolglosen Talente an dem von Göttern und Menschen geliebten Schulkameraden Björnson — wie bei Strindberg, wie einst bei dem jungen Goethe und dem jungen Schiller, zum Durchbrechen des historisch-realistischen Standpunktes in den bedeutenden „Kronprätendenten" (1863). Schon war man sich der Feindschaft gegen die herrschende Mode bewußt: Björnson war (1859) Vorsitzender einer „Norwegischen Gesellschaft", die, bezeichnend genug, auch den Kampf gegen den verflachenden Konventionalismus der Düsseldorfer Malerschule in ihr Programm aufnahm — Ibsen sein Stellvertreter. Aber wo die neue Kunst liege, wußte man noch nicht. Ibsen experimentiert mit großen geistreichen Buchdramen: „Brand" (1866), der Tragödie der idealistischen Überhebung, „Peer Gynt" (1867), einem satirisch-symbolischen Märchendrama, „Kaiser und Galiläer" (1873), einem tiefsinnigen Geschichtsdrama großen Stils. Hier bekennt er sich zu dem Glauben der neuen Zeit: der Hoffnung auf ein „drittes Reich", das heidnische Schönheit und christliche Tiefe vereinigen wird, Staat und Kirche mit einem höheren Tempel überbauen soll. Und mit dem Glauben hat er die Kraft gefunden. Von nun an ist er erst ganz er selbst: der Meister des experimentellen Dramas. Er greift ein

einzelnes Problem aus dem Umkreis seines Hoffens und Zagens auf: den Glauben an das „Wunder“ („Nora“), den Gegensatz von Idealismus und praktischer Volksfürsorge („Volksfeind“), von Idealismus und nüchternem Abfinden mit der Wirklichkeit („Wildente“); den Kampf gegen die Vererbung („Gespenster“) oder gegen die eigene Sehnsucht („Frau vom Meere“); den Kampf zwischen falschem Titanentum und bescheidener Hingebung („Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „John Gabriel Borkman“). Das Problem verdichtet sich ihm in Personen, die er deutlich und fest sieht und beobachtet, und in einer einfachen, meist mit einem symbolischen Zug (die Quelle im „Volksfeind“, die Wildente, die weißen Pferde auf Rosmersholm, Lövborgs Buch, Solneß' Turm, Eyolfs Krücke, der Schlitten mit den Silberschellen im „Borkman“) ausgeschmückten oder vielmehr in diesem Symbol kondensierten Fabel. Nun geht er Monate lang umher und beobachtet seine Figuren. Was werden sie, die er nun so genau kennt, in dieser Situation thun? und nun in dieser? Er beobachtet es und schreibt es einfach nach, wie ein Physiker sein Experiment. Er hat nur dafür zu sorgen, daß alle störenden Elemente fernbleiben, die die Reinlichkeit des experimentellen Prozesses stören können. Er hat die Figuren „nur“ erschaffen, nur angeschaut; nun leben sie sich aus, sprechen sie sich aus. Was nicht zum Experiment gehört, geht ihn nichts an. Sein Verehrer Hoffory fragte einmal Ibsen, ob in den „Gespenstern“ der Tischler Engstrand das Feuer im Spital angelegt habe. „Das weiß ich nicht“, antwortete der Dichter lächelnd. Er weiß es wirklich nicht. Aber was zu der Entwickelung der gegebenen Situation gehört, das weiß er aufs genaueste. Aus jener wochenlang nicht unterbrochenen Beobachtung seiner Figuren kennt er sie bis ins Innerste; sie machen keine Gebärde, sprechen kein Wort, das sie noch anders sprechen könnten. Daher die unvergleichliche Rundung der Personen; Figuren so voll, so von allen Seiten beleuchtet und ausgearbeitet wie Hjalmar in der „Wildente“, Nebenfiguren wie Mortensgaard in „Rosmersholm“ hat man seit Shakespeare kaum gesehen.

Aber freilich — es bleibt eine Problemdichtung. Die Figuren bleiben Mittel zum Zweck; sie sind nicht Selbstzweck. Deshalb jene bösen vierten Akte, in denen die Hauptfiguren sich so ausführlich über das Problem aussprechen. Realistisch ist das: gewiß würde es Rosmer und Rebekka oder Borkman und den Seinen ein Bedürfnis sein, sich so auseinanderzusetzen. Dramatisch ist es

nicht; es ermüdet, wie manche naturalistische Einzelheit im Dialog; es verstimmt durch die Absichtlichkeit, wie jene Symbole. Ebenso ist der oft „stumpfe" Schluß, das Fragezeichen am Ende realistisch: das Experiment hat eben zu keinem klaren Ergebnis geführt; wie die menschlichen Komödien und Tragödien zumeist, läßt es sich verschieden deuten. Aber dramatisch ist auch dies nicht: die Kunstform verlangt nun einmal eine scharfe Auflösung. Zuweilen giebt Ibsen das auch, wie in „Nora", den „Gespenstern", „Rosmersholm"; aber auch dann hat der Schluß meist etwas Problematisches, als werde dem Experiment gewaltsam ein Ende gemacht. Nicht immer: „Nora" die „Wildente", im wesentlichen auch die „Gespenster" sind technische Meisterwerke vom Anfang bis zum Schluß, glänzend in der Exposition, zwingend in der Fortführung, wirksam im Abschluß. Aber namentlich die späteren Dramen, nach der Blütezeit in Dresden (1865—1886), zeigen die Nachteile der Einsamkeit: der Autor hat sich zu lange mit seinen Figuren eingesperrt, hat die Welt und die Zuhörer insbesondere vergessen. Bühnenwirksam sind die psychologisch und technisch schwächeren Stücke der Zeit vor dem Höhepunkt („Stützen der Gesellschaft" 1877) mehr als die danach, die aus der Münchener Zeit (von „Rosmersholm" ab).

Langsam hat der große Dramatiker Deutschland erobert. Björnson war längst bei uns berühmt, als Ibsens Name noch in den Nachschlagebüchern fehlte. Seit den „Gespenstern" (1881) begann er bei uns ein Gegenstand des Kampfes zu werden. Die „Freie Bühne" in Berlin (1889 von Brahm, Schlenther, Harden, der dann ausschied, den Brüdern Hart u. a. begründet) hat ihr Hauptverdienst neben der „Entdeckung" Hauptmanns in dem Wirken für Ibsen. Heute ist über seine Bedeutung ein Streit nicht mehr möglich. Keine Anfeindung kann noch etwas an der Thatsache ändern, daß die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts keine stärkere Dichterkraft gesehen hat als Henrik Ibsen. Wer diese Fülle lebenswahrer Gestalten schuf, dem kann keine Doktrin seinen Platz in der Weltlitteratur verschließen, weil er „kein Dichter" sei. Der Schöpfer der „Wildente" kein Dichter! Wie viele Poeten gäben wir für diesen „Nichtdichter"!

Aber bei all seiner technischen Meisterschaft, bei der Genialität seiner Anschauung, bei der Tiefe seiner Gedanken — das Größte bei Ibsen bleibt doch jene große Sehnsucht. Fordernd ist seine Dichtung immer; ein Idealist war der große Realist allezeit, ob ihn

sein Hoffen zu dem Optimismus der „Frau vom Meere", ob zu dem Pessimismus von „Rosmersholm" trieb. Darin gehört der graue Meister ganz zu der „neuen Generation": er baut keine Systeme; aber er hat leitende Gedanken. Er sucht; er verlangt. Das vor allem hat ihn bei uns populär gemacht. Wäre er die automatische Dramenmaschine, als die man ihn geschildert hat, die alle zwei Jahre pünktlich ein Drama abliefert und sonst sich um nichts in der Welt kümmert — wir fänden keine Brücke zu dem Menschen. Die heiße Sehnsucht, die ihn zu immer neuen Experimenten treibt — die ist das Modernste an ihm. Was verhilft uns zu den „Adelsmenschen"? Unbedingter Individualismus? Rücksichtsloser Wahrheitsfanatismus? Liebe zu den Armen und Schwachen? Er fragt immer wieder; und seine letzten Antworten sind die mildesten gewesen und stehen denen Tolstois und Björnsons am nächsten.

Dies Suchen charakterisiert vor allem auch bei uns die führenden Geister. Nach einer neuen Kunst suchen sie, einer neuen Wahrheit — einer neuen Menschheit. Enthusiasten, zuweilen auch Phantasten, sind sie doch alle zugleich Kritiker — und fast alle macht die Sehnsucht zu Künstlern.

Die Brüder Hart (geb. 1855 und 1859) nannten wir schon. Erfolgreich stehen ihnen die beiden tapfersten Vorkämpfer der neuen Richtung zur Seite: Paul Schlenther (geb. 1854 in Insterburg) und Otto Brahm (geb. 1856 in Hamburg) — beide Schüler Scherers, beide von Anfang an vor allem dem Drama zugewandt. Biographien großer Dramatiker zeugen für das liebevoll eingehende Verständnis Schlenthers („Gerhart Hauptmann" 1896) und Brahms' („Heinrich v. Kleist" 1884; „Schiller" seit 1889). Mit rastloser Aufmerksamkeit beobachteten sie die wechselnden Erscheinungen des Tages, förderten jüngere Talente in produktiver Kritik und bewährten an der „Freien Bühne" die Grundsätze, die sie litterarisch vertraten. So erzogen sie sich zu Leitern der beiden ersten deutschen Bühnen: des Wiener Burgtheaters und des Deutschen Theaters in Berlin. Indem sie bestimmt und fest die Einbürgerung der neuen Kunst, Ibsens, Anzengrubers, Hauptmanns, verfolgten, konnten sie eine fruchtbare Einseitigkeit nicht vermeiden — fruchtbar, weil sie Goethes Wort dienten: „Was aber ist deine Pflicht? die Forderung des Tages!" Schlenther steht den Impressionisten näher, Brahm den Doktrinären;

dieser neigt zu einem gesuchten Stil, jener liebt das Natürliche gelegentlich bis zur Formlosigkeit zu steigern. So ergänzen sie sich und ergänzen beide durch die Konsequenz ihrer litterarischen und vor allem dramaturgischen Realpolitik die unbestimmteren Anregungen der Brüder Hart.

Andere Ästhetiker schließen sich an. Da ist Richard v. Kralik (geb. 1852), ein geistreicher Populärphilosoph von großen Gesichtspunkten und energischer Willkür („Weltschönheit", Ästhetik 1893, „Weltgerechtigkeit", Ethik 1894, „Weltwissenschaft", Metaphysik 1895), vielfach thätig als Kunstfreund („Kunstbüchlein" 1891), Sammler („Deutsche Puppenspiele" 1884), Erneuerer alter Kunstformen („Weihnachtsspiel", ein Mysterium 1893; „Osterfestspiel" 1894—1895; „Das Volksschauspiel von Dr. Faust erneuert" 1895); überall ein leidenschaftlicher Verfechter des nationalen Gedankens („Wesen und weltgeschichtliche Bedeutung des Germanentums" 1895) bei ausgesprochen katholischer Richtung. — Thüringer wie Nietzsche, wie er ein Schüler von Schopenhauer, Dühring und Richard Wagner, vertritt Heinrich v. Stein (1857—1887) aus Koburg den edelsten Typus dieses Jahrzehnts in klassischer Schönheit — eine so reine und edle Jünglingsgestalt, daß er die Freunde an die idealen Jünglinge Jean Pauls erinnerte. Aus dem Materialismus („Ideale des Materialismus von Armand Pensier", 1878) und der Abhängigkeit von Dühring arbeitete er sich zum Glauben an das neue Ideal durch. „Und wenn nun ein reicher Boden sich einem besonnenen, kräftig geeinten Geschlechte auf einmal herrlich erschlösse, dann bräche wohl wirklich ein solches Tagen herein: ein Staat aus gemeinsamer Arbeit in heiliger Freundschaft, und ein Volk, dem durch Liebe und edelste Natur der Sitte schöne Vollkommenheit stärker als der Bann der Eide gälte" — so läßt er den Weisesten der Hellenen das Bild der Übermenschheit malen. Er bleibt dabei immer, wie Franz Servaes in einem ausgezeichneten Aufsatz über den viel zu wenig bekannten herrlichen Mann hervorhebt, Schüler Dührings. Von ihm hat er gelernt: „Lebensmut will mehr sagen als Todesmut". Der Wirklichkeit ergiebt auch er sich, wie Dühring, und mehr noch, leidenschaftlich, liebend, wie Nietzsche. Daraus erwuchs ihm seine Ästhetik. Als Hauslehrer von Wagners Sohn Siegfried trat er dem Meister näher und sog begierig den Atem des Genies ein; im wesentlichen tragen dennoch seine „Vorlesungen über Ästhetik" (herausgegeben 1897)

wie schon die früher erschienenen Vorlesungen „Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker“ eine Kunstlehre vor, die viel moderner ist als die Wagners. Kunst ist ihm intensives Leben. Das Stoffliche ganz zu bewältigen und in dieser Bewältigung die eigene große Seele kundzugeben — das ist ihm das Wesen der Kunst.

Aus diesen Anschauungen heraus drängte es ihn, sich auch selbst in der Bewältigung des Stofflichen zu bethätigen. Der neue Heroenkult und das Wirklichkeitsbedürfnis der Zeit finden sich charakteristisch zusammen, wenn er sagt: „Das Wesen der Welt läßt sich nie in eine Formel fassen, wohl aber stellt es sich in großen Persönlichkeiten kräftig und deutlich dar.“ In „representative men“ also suchte er, wie einst Emerson, Herman Grimms Liebling, die Welt zu erfassen. So erschienen „Helden und Welt“ (1883), durch einen Brief Richard Wagners eingeführt, dann „Aus dem Nachlaß von Heinrich v. Stein: Dramatische Bilder und Erzählungen“ (1888). In dem älteren Buch ist die Form noch oft unbeholfen, die Rede schwülstig; in dem Nachlaßband einfach, schlicht, packend. Als Vorbild dienten die Scenenfolgen des Wagnerianers Graf Gobineau „Die Renaissance“ (1877; übersetzt von Ludwig Schemann), die ihrerseits von den dramatischen Scenen Ludovic Vitets (1802—1873: „La ligue“ 1826—1829) abhängig waren.

Steins merkwürdige dramatische Bilder und Erzählungen sind didaktisch im höhern Sinne. „Der durch die Kunst zum Schauen befähigte Blick ist der Wirklichkeit zu weiser Lebensführung zuzuwenden. Die Weltanschauung, welche ein solcher Blick gewinnt, ersieht sich kenntliche Gestalten aus dem Wirrsal der Geschichte. Die Worte, welche dem also sich Besinnenden aus diesem Wirrsal heraus vernehmbar werden, befähigen dann ferner zu Begriff und Urteil über die historische Gegenwart.“ Von seinen Figuren also will er, wie Hebbel, lernen. Etwas von der experimentalen Methode Ibsens liegt auch in diesem Geisterbeschwören; mehr noch von der Sehnsucht, überlebensgroße Gestalten zu sehen, zu hören.

Sie bleibt nicht unbelohnt. Die Heiligen, die ihn um der Energie ihrer Willensbethätigung wegen anziehen, die Helden, die wie Offenbarungen des Ewigen in diese „Welt“ hineinragen, ganz stark in einer Empfindung lebend, weiß er in ihrer Größe „lebig“ zu machen, wie Dannecker die Büste Schillers „lebig“ schuf. Ergreifend stellt er die heilige Elisabeth, packend die heilige Katharina,

mächtig aber auch den mißleiteten Idealisten Sand hin, den Mörder Kotzebues. Und die typische Sühne einer einfachen, aber starken Seele („Pierre André") tritt erschütternd vor unsere Augen.

Seine Lehrthätigkeit in Halle und Berlin brachte ihm Dank von den Hörern, keinen Dank von oben. Er ging ruhig weiter; und starb jung, 30 Jahre alt, an einer plötzlich eingetretenen Herzkrankheit. Ob Enttäuschungen mitspielten? Nicht jeder erträgt die leisen stetigen Tropfen der Ablehnung und Demütigung, wenn sie Tropfen für Tropfen auf seinen Wirbel herabfallen ohne Wechsel. „Ist es erstaunlich", heißt es in Coßmanns geistreichen Aphorismen, „wenn ein Schiff, das immer geradeaus segelt, untergeht?" Vielleicht war es besser so. Der Idealist ward früh geborgen „vor der Welt Unfläterei". Und wir gedenken des Wortes, das den Nachlaßband schließt: „Glaube an die Erlösten!"

Von den Franzosen, von Gobineau, mehr noch von Taine hat auch Wilhelm Weigand (geb. 1862) gelernt, ein kenntnisreicher und feinsinniger Essayist („Essays" 1894), ein Psycholog mit liebevoll nachspürendem Verständnis („Friedrich Nietzsche, ein psychologischer Versuch" 1893), als Dichter („Rügelieder" 1892) nur ein begabter Dilettant mit einigem satirischen Talent („Der Wahlkandidat" 1893) und mäßiger Kunst historischen Nachzeichnens („Die Renaissance" 1899). Als Ästhetiker gehört er zu den Kunstgläubigen und Dogmenungläubigen. Wertvoll an den Werken eines Künstlers ist ihm das persönliche Element; die unpersönliche Kritik des „wissenschaftlichen Menschen" haßt er wie Nietzsche. Und so klingt seine geistreiche Streitschrift „Das Elend der Kritik" (1895) aus im Geniekultus. „Das tiefste Elend der Kritik besteht darin, daß sie immer wieder in Dogmatismus verfällt. Vor dem Unwesen der Kritiker bleibt allen Verehrern der Lebensfülle keine Rettung als die Natur und ihre würdigste Auslegerin, die Kunst, die der Menschheit die Herrlichkeit einer sicheren Zukunft verbürgt." Energischer noch vertrat Conrad Fiedler (1841—1895) diesen Standpunkt, daß nur die Künstler als die großen Suchenden immer recht haben, die Kritiker als vermeintliche Finder und Rechtbesitzer nie; daß das Publikum — wie auch Heinrich von Stein lehrt — seine Aufgabe nur findet in dem „produktiven Genuß", in einer fromm sich versenkenden Betrachtung der Kunstwerke, die sie im Gemüt des Beschauers lebendig und wirksam werden läßt. Heftig wendet sich auch Fiedler gegen die Gegenwart und besonders ihr

Kunstleben; da selbst, wo andere gesunde Zeichen von Anteil und Gunst sehen, tadelt er Einmischung. Seine Wonne war, genießend immer wieder einzutauchen in neue künstlerische Individualitäten, mit ihnen das Wesen der Dinge zu suchen und mit ihnen der Bethätigung ihrer Kraft froh zu werden. Seine Abhandlungen, wie die Steins erst aus dem Nachlaß gesammelt („Schriften über Kunst" 1893), wollen nur die Anleitung zu solchem höchsten produktiven Kunstgenuß geben. Ich kann nicht sagen, wie viel Dank ich diesen Lehren auch da schuldig geworden bin, wo ich sie als Übertreibungen ansehen mußte.

Enthusiast und Kritiker, eine im Suchen glückliche Natur ist Wilhelm Bölsche (geb. 1861 in Cöln). Ein leidenschaftlicher Anhänger der modernen Weltanschauung („Entwickelungsgeschichte der Natur" 1893—96), suchte der Realist zuerst eine materialistische Grundlage für die neue Kunst („Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" 1887): die Dogmen der Entwickelung, der Vererbung u. s. w. sollten für sie werden, was für die alte Kunst die Mythologie war. Dabei betonte er, wie Tolstoi und Björnson, stark das sociale Element, sah in Heinrich Heine (1887) vor allem den Bahnbrecher der socialen Dichtung und in dem sociologisch-beschreibenden Roman Zolas sein Muster („Die Mittagsgöttin", Roman 1891). Damals trieb niemand den Sport des Notizbuches weiter als er: auf jedem Spaziergang füllten sich die weißen Blätter mit genauen Studien und Skizzen nach der Natur, die dann aufzuarbeiten waren. Allmählich rückte der unermüdlich lernende und jeder originellen Individualität sich herzlich freuende Enthusiast mit der Zeit weiter nach rechts: von Zolas „Nana" kam er zu Fechners „Nanna", vom Materialismus (wie Julius Hart) zum neuen Animismus; neben Haeckel trat Herman Grimm als Prophet der neuen Weltanschauung, und selbst für Georg Ebers fand sich ein Plätzchen. Dabei entspricht der frischen Freude Bölsches an jeder Eigenart ein lebhafter, anschaulicher Stil; er ist immer ganz bei der Sache, ein Werber, ein Vorschwimmer, dem man die Lust am Werke anmerkt; Optimist durchaus, entwickelungsgläubig aus eigenster Erfahrung, leicht zu begeistert, aber immer ein erfreulicher Typus für die Empfänglichkeit dieser freilich nervösen, aber keineswegs blasierten Periode.

Wie Bölsche gehört auch Bruno Wille (geb. 1860) aus Magdeburg zu dem alten Freundeskreis Gerhart Hauptmanns;

wie er hat er sich vom Materialismus zu einem neuen Idealismus, vom Socialismus zu einem tapferen Individualismus durchgerungen. Als Denker („Philosophie der Befreiung durch das reine Mittel" 1892, 1894) ein von Stirner und Nietzsche beeinflußter, nicht eben klarer Verteidiger des „idyllischen Anarchismus", der von allem Staats- und Zwangswesen zu der Ungebundenheit kleiner freier Gemeinschaften strebt, als Dichter („Einsiedler und Genosse" 1891; „Einsiedelkunst, Lieder aus der Kiefernheide" 1897) ein zartes Echo mancher Töne von Friedrich v. Sallet bis Arno Holz, die doch alle in einer weich empfindenden Seele harmonisch zusammenklingen; als Deuter (Einleitung zu Novalis' sämtlichen Werken 1898) am vernehmlichsten das, was er eigentlich immer ist: ein liebenswürdiger Enthusiast, der jeden Zwang haßt und keinem Eindruck widersteht, so ist auch er ein erfreulicher Typus dieser Zeit, die so eifrig sucht — und fast zu leicht findet, die die Individualität theoretisch höher schätzt, als sie praktisch wahr machen kann; die sich aber die Freude an dem Hohen und Schönen durch keine Parteinahme verkümmern läßt.

Erfreulich wird man allerdings Karl Bleibtreu (geb. 1859 in Berlin) nicht gerade in erster Linie nennen. Eine wahnsinnige Hast der Produktion wirft von seinem ersten altgermanischen Epos an („Gunnlaug Schlangenzunge" 1879) Jahr für Jahr litterarische und taktische Studien, Dramen, Romane, Gedichtbücher auf den Markt; heute eine Geschichte der englischen Litteratur, morgen eine rhapsodische Populärphilosophie („Letzte Wahrheiten" 1892); Übersetzungen, Novellen — alles aber durchtränkt von einem verletzenden Selbstgefühl, einer ärgerlichen Verwahrlosung der Form, einer fürchterlichen Absichtlichkeit. Als ein Programm der „Neuen Poesie" erschien die „Revolution der Litteratur" (1885), mit dem geschmacklosesten Umschlag dieses Jahrhunderts: aus einem Tintenfaß zuckten weiße Blitze auf dunkelblauem Hintergrunde herum. Aber dies Symbol war zutreffend in seiner Art. Die Blitze fahren wahllos umher, aus der Tinte in die Tinte. Der „Geheimrat Excellenz v. Goethe" wird gezüchtigt, „weil dieser vornehme Herr zwar in frevelhafter Weise die Entwürfe seiner genialen Jugend im Stiche ließ, sich dafür aber mit tausend Allotriis beschäftigte". Hebbel ist nur eine krankhafte Mißgeburt aus Lenz und Grabbe, Grillparzer aber „ein einseitiger Ausbauer Kleistscher Tendenzen". So schön gesagt wie wahr gefühlt! Dagegen ist Kretzer Zola eben-

bürtig und Bleibtreu neben Liliencron Bahnbrecher einer modernen Lyrik mit echtem Lokalkolorit. — Und dennoch: die „genialen Schwimmer" fehlen auch nicht „in diesem Ozean von Albernheiten". Vier Jahre ehe Hauptmann „entdeckt" wurde, wies Bleibtreu auf seine Erstlingsdichtung begeistert hin. Die Vereinigung von Realismus und Romantik erkannte er mit Recht als Vorbedingung der neuen Kunst und gab damit eine Parole aus, die besonders Otto Brahm wiederholt hat. Vor allem aber wies er mit Energie auf die großen Probleme: die sociale und die Nationalitätenfrage. Gegen die Künstelei rief er Byron an: „Poesie ist nur Leidenschaft", „ich hasse alle Poesie, die bloße Fiktion ist" und fügte, gegen die Naturalisten gewandt, hinzu: „Subjektivität ist Wahrheit!" Ernst war es ihm mit dem Abscheu vor der moralischen Feigheit unserer Zeit; ernst auch mit der feurigen Hoffnung auf eine neue Zeit, eine neue Kunst. Die wollte, die will er erleben, miterleben als ein Fahnenträger, miteinziehen unter dem Triumphbogen. Seine verzweifelte Produktivität ist weniger das Ergebnis innerer Notwendigkeit, als — wie er selbst eingestand — Notwehr gegen die Gefahr, übersehen, vergessen zu werden im Gedränge. Und Notwehr ist im Grunde wohl auch seine gewaltige Selbstüberschätzung.

Das Gegenbild zu Bleibtreus geringer Entwickelungsfähigkeit bildet die unbegrenzte Entwickelungsfähigkeit Hermann Bahrs (geb. 1863 in Linz). Der Österreicher bildet zu dem Berliner ein fast genau symmetrisches Gegenbild: so liebenswürdig wie Bleibtreu abstoßend, so entdeckerfreudig wie Bleibtreu mordlustig, von romanischer Art so stark beeinflußt wie Bleibtreu von germanischer, speciell englischer. Bleibtreu ist ein Mann des Pathos, selbst wenn er ironisch sein möchte; Bahr hat eine leicht ironische Färbung selbst im Pathos. Der Österreicher ist ein Meister der eleganten Form, Bleibtreu stammelt aufgeregt wie (nach der früheren Auffassung der Stellen bei Shakespeare) Percy Heißsporn. Und dennoch — sie gehören zusammen; sie sind zwei bezeichnende Typen der neuen suchenden, impressionistischen Ästhetik und Kritik und Produktion.

Bahr ist von Haus aus Nationalökonom mit stark socialistischer Färbung. Zwischen dem Individualismus einer aristokratischen Künstlerseele und dem Kollektivismus eines treuen Dieners der neuen Zeit schwankt er hin und her. Der Individualist kam unter den Einfluß von Nietzsche und besonders Strindberg, verspottet die Massenpolitiker mit Ibsen („La marquésa d'Amaëgui"

1888, „Die große Sünde“ 1889) und schreibt einen hypernervösen Roman voll Strindbergscher Weiberverachtung und krankhafter Sinnlichkeit, gespickt mit kunstkritischen Bemerkungen und Gallicismen („Die gute Schule“ 1890). Strindbergs „Vater“ giebt er die widerlich überkünstelte „Mutter“ (1891) zur Seite. Aber an der Produktion findet er kein Genüge. Sie entfernt ihn zu lange vom Genuß der Kunst. Individualitäten nachleben — das wird für ihn wie für Conrad Fiedler die höchste Lebensfreude. Der damals in Schwung kommende Kunstausdruck „suggerieren“ wird sein Lieblingswort; er ist sich seiner Existenz nur bewußt, wenn und soweit er sich von anderen, Dichtern, Malern, Politikern Empfindungen und allenfalls Gedanken „suggerieren“ läßt. So wird er zum hervorragendsten impressionistischen Kritiker Deutschlands. Zahlreiche Sammlungen („Zur Kritik der Moderne“ 1890, „Die Überwindung des Naturalismus“ 1891, „Renaissance“ 1897) bringen uns Porträts von Größen und Scheingrößen der Zeit, oft mit Lenbachischer Willkür stilisiert, immer geistreich, immer subjektiv wahr, immer „suggestiv“. Er sucht das Wesen der „Moderne“ — der nicht mehr entbehrliche Ausdruck stammt von Bahr —, er sucht aus dem Schatten des kommenden Gottes seinen Umriß abzulesen. Dann, um 1893, bekehrt sich der aristokratische Individualist wieder zum Diener der Vielen. „Der Mann hat gehorchen gelernt; er entsagt sich, er weiß, daß er nicht allein ist; er hat eine andere Leidenschaft: er will helfen, will wirken. Er fühlt, daß die Welt nicht da ist, um sein Mittel zu sein, sondern er für sie, um ihr Diener zu werden.“ Tendenzen sind jetzt die Hauptsache für ihn — nicht mehr Individualitäten. Aber er faßt den Begriff der neuen Zeit ganz lokal, persönlich: eine österreichische Kultur erklärt er jetzt als sein Endziel. Der Schüler der französischen Kritiker, Lemaîtres vor allem, des ironischen Novellisten Barrès Bewunderer, der Nachahmer der kleinen epigrammatischen Geschichten Maupassants („Caph“ 1894), wendet sich jetzt ganz der einheimischen Tradition des Volksstücks zu („Aus der Vorstadt“, mit Karlweis, 1893; „Das Tschaperl“ 1898). — Innerhalb dieses weiten Umkreises, den seine Tendenzen beschrieben, ist Bahr doch innerlich immer derselbe geblieben: ein Virtuos des Nachempfindens, ein Meister entzückender kleiner Stilkünste, und trotz diesen scheinbar mit Größe unverträglichen Talenten ein Temperament voll leidenschaftlicher Sehnsucht nach neuen Schönheiten.

Natürlich fehlt bei so viel liebevoller, aufopfernder Hingabe an den unbekannten Gott auch das Widerspiel nicht: der wohlfeile Hohn und das bequeme Schimpfen auf „Phantasten" und „Querköpfe". Die dankbare Aufgabe des „großen Verleugners", wie Ibsen sagen würde, übernahm Max Nordau (geb. 1849) aus Budapest. Dieser fingerfertige Journalist trat zuerst als Moralprediger auf („Paradoxe", 1885, „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit", 1883—1896 in 16 Auflagen) und wies auf gewisse Schwächen des gegenwärtigen Lebens nicht ohne Kraft und Geschick hin; wenn es auch nicht gerade nötig war, daß er in dem Vorworte seine Gedanken mit denen Christi zusammenstellte. Aber manches, was fälschlich gerühmt worden war, deckten die Bücher doch in seiner Blöße auf; und man konnte damals hoffen, Nordau werde sich selbst jenen Tapferen zugesellen, die die Entrüstung über die Gegenwart zu Baumeistern einer besseren Zeit erzog. Statt dessen that er sich nur in einem dicken Buch „Entartung" (1893) wiederholt als Arzt der Zeit auf. Er machte es sich leicht: was seinem mäßigen „gesunden Menschenverstand" nicht gefiel, das erklärte er schlankweg für verrückt und für das blödsinnige Machwerk eines „vertierten Idioten":

> Ist es erst noch nötig, die gänzliche Unvernünftigkeit der Sittenlehre Tolstois zu beweisen? Sie leuchtet dem gesunden Menschenverstand ohne weiteres ein. . . . . Ibsens Absurdität, die Maeterlinckschen Quatschköpfe, das irrsinnige Gefasel Nietzsches — . . . . . Richard Wagner zeigt in seiner allgemeinen Geistesverfassung Verfolgungswahnsinn, Größenwahn und Mysticismus, in seinen Trieben verschwommene Menschenliebe, Anarchismus, Auflehnungs- und Widerspruchssucht, in seinen Schriften . . . Zusammenhangslosigkeit, Gedankenflucht und Neigung zu blödsinnigen Kalauern —

Der Mensch, der in diesem Ton auf alles losschimpft, was hervorragende Geister unserer Tage bewundern, kommt nicht einen Augenblick auf die Idee, irgend etwas könne über seinen Horizont gehen. Es macht ihn auch nicht stutzig, daß er sich im eigenen Netze fängt, wenn er von der „Tobsuchtsvorstellung der Urgesundheit" spricht oder die Lust, sich in Schimpfworten zu ergehen, als Zeichen des Wahnsinns diagnostiziert. Er brachte es zu hohen Auflagen, und das schmähliche Buch ward so ein Denkmal: ein Denkmal dafür, daß Deutschland immer noch nicht gelernt hat, was Goethe als die Wurzel aller Tugend und Religion seinem Volk einprägen wollte: Ehrfurcht. Wir respektieren jede Uniform; wer aber bloß ein

großer Geist, eine feurig suchende Seele, ein epochemachender Künstler ist, der steht am Pranger für jeden Schmutzwurf.

Ein großes Talent und ein feiner Instinkt für das Bedeutende werden bei Maximilian Harden (geb. 1861) oft durch persönliche Motive gehindert, die ihn dann in die Nähe Nordaus bringen. Sonst aber ist der glänzende Journalist („Apostata" 1892) eher mit Bahr zu vergleichen. Nicht wie dieser durch Wandern und Lesen in aller Welt daheim, ist er doch von erstaunlicher Belesenheit in der modernen, zumal der französischen Litteratur. Von Lemaître und Bourget ist auch er hauptsächlich zu dem fein analysierenden Kritiker erzogen worden, der die in Deutschland so seltene Kunst besitzt, über der Tendenz die Technik und über dem Inhalt die Form nicht zu vergessen. So ist ihm manche Entdeckung gelungen; vor allem die des nervösen Stimmungskünstlers Maeterlinck, jenes Belgiers, der die deutsche Romantik so eigenartig mit Elementen der romanischen Tradition verschmilzt, der den monotonen Reiz der Litanei und den geheimen Zauber des Unsichtbaren in den Dienst einer symbolisch-naiven Kunst stellte. Harden hat auch die glückliche Idee der „Freien Bühne" in Berlin angeregt; für Ibsen hat er wacker gekämpft und das Ewig-Moderne in Goethe oder Heine darüber nicht übersehen. Aber dieser kluge und verdienstvolle Kritiker hat nun das Unglück, ein erfolgreicher Journalist zu sein. Seine Wochenschrift „Die Zukunft" (seit 1892) hat das ganze Journalwesen Deutschlands wie ein Sauerteig in neue Gärung gebracht; die schädliche Anonymität wich, wie in den Ländern der großen Journalisten, dem energischen Hervortreten bestimmter Persönlichkeiten, der dunkle Orakelton machte einer bewußten Subjektivität Platz. Aber die großen Erfolge verführten ihn. Aus der wirkungsvollen Eigenart wurde Manier, die mit fernliegenden Eingängen, gesuchten Citaten, bedenklichen Anspielungen prunkte; aus der Unabhängigkeit wurde, was ein französischer Sociolog „contre-imitation" nennt: die Sucht, der Menge durch billigen Widerspruch und bequeme Paradoxie zu imponieren, und persönliche Verbitterung kam hinzu.

Es ist begreiflich, daß das Suchen und Spähen sich vor allem auf das ästhetische Gebiet wandte: von einer neuen Kunst erwarteten gerade die das Beste, die das neue Reich in kultureller Hinsicht enttäuscht hatte; und die, denen es darin genügte, erwarteten nun aus seinen Fortschritten als ein Zeugnis der neuen Volkskraft kaum minder gespannt eine neue Kunst. Die Reflexionsdichtung, die philo-

sophische Litteratur erhielt einen Anstoß, wie sie ihn seit der Zeit des Jungen Deutschland nicht gekannt hatte. Zahlreich schossen Dichtungen empor, die in Formgebung und Technik noch ganz im Bann der alten Kunst, in Inhalt und Tendenz von dem Geist einer neuen Zeit erfüllt waren.

Althergebracht war für solche Zwecke die Form des Romans. Der deutsche Roman war fast immer lehrhaft, oft agitatorisch; nun nahm er dazu die neue Manier des „roman expérimental“ an, ohne sich doch gleich innerlich zu verjüngen. Man griff zunächst einfach einen extremen, recht künstlich konstruierten Fall auf, führte ihn zu einem von vornherein feststehenden Endergebnis und triumphierte. Die Kunst, den Roman wirklich zu einem psychologischen Experiment zu gestalten, wie Ibsen das Drama, besaß man noch keineswegs; und von Zola war sie nicht zu lernen. Er war selbst ein Doktrinär, der mit den typischen Erlebnissen typischer Figuren nur Sätze illustrieren wollte, die ihm längst feststanden.

Emil Marriot (Emilie Mataja, geb. 1855 in Wien) ist auch der Tendenz nach konservativ; mindestens in religiöser Hinsicht als überzeugte Katholikin. Aber das Problem des typischen Frauenschicksals bewegt sie zu anklagenden, leidenschaftlich bewegten Darstellungen; wie der Mann rücksichtslos mit dem Glück der Frau spiele, ist das Lieblingsthema ihrer Novellen (1887, 1895). Auch im Roman gilt die Liebe ihr als Verhängnis. Hier hat sie einmal einen starken Erfolg erzielt („Der geistliche Tod“ 1884), als sie sich auf den Boden des uralten, ewig dankbaren Problems der Klerikerliebe begab, das sie dann noch weiter in ihren Priesternovellen („Mit der Tonsur“) behandelt hat. Später („Moderne Menschen“ 1893, „Seine Gottheit“ 1896) hat sie die vielleicht übertriebenen Erwartungen nicht erfüllt, die man an jenen talentvollen Erstling knüpfte; sie blieb in romanhaften Erfindungen befangen und konnte sich aus einem altmodisch steifen Stil („Ein kalter Schauer kroch durch Paulas Gebein“) nicht loswickeln. Naiv, ungeschickt und altmodisch ist und bleibt auch ihre Technik. Zufällig steht man hinter der Thür und erlauscht ein wichtiges Gespräch; aus Versehen kommt ein junges Mädchen im Hemd zum Arzt, unmittelbar vorher stand ihr noch ein Hauskleid zur Verfügung. Selbst noch angesichts des Todes spricht man in Romanphrasen: „Mein Abscheu kehrt sich nicht gegen dich, sondern gegen die Liebe des Mannes im allgemeinen.“!

Schriftstellerinnen treten jetzt überhaupt auffallend stark hervor. Auch diesen stärkeren Anteil des weiblichen Geschlechts an der künstlerischen, besonders der litterarischen Arbeit teilt das Jahrzehnt der „Moderne“ mit den Perioden des Jungen Deutschland und der Romantik. Die Frauen als das nervösere Geschlecht fühlen sich durch eine vielverheißende Bewegung im Innersten erregt. Dies gilt für Naturen wie Helene Böhlau und Gabriele Reuter. Die Zurücksetzung des rein Formalen und Technischen, die solche Zeiten geistiger Umformung notwendig mit sich bringen, erleichtert ihnen die Mitarbeit, insofern die künstlerisch wirkenden Frauen — sei es nun Naturanlage, sei es nur Folge der Erziehung und Gewöhnung — in der Regel einen gewissen Dilettantismus zeigen. Ich nenne für unsern Zeitabschnitt nur Maria Janitschek; woneben es an so strengen Beherrscherinnen der Form wie Isolde Kurz nicht fehlt. Endlich führt die gesteigerte Erregung, das Bedürfnis nach raschen Ergebnissen leicht zu einer Überschätzung des Künstlichen — wie wir sie bei Baudelaire und Huysmans auf den Gipfel getrieben sehen — und kommt auch damit weiblicher Eigenart entgegen:

Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt,

wie der alte Goethe sagt. So wirken mancherlei Faktoren zusammen; schließlich auch noch, daß die litterarische Arbeit überhaupt „Mode“ wird, und daß der persönliche Einfluß der Autoren manche Bewunderin der neuen Richtung zur thätigen Theilnahme verleitet. Von all diesen dichtenden Frauen verlangen zu wollen, daß sie „bedeutend“ seien, wäre lächerlich; sind es denn etwa die Schriftsteller alle oder gar die Kritiker? Wer die großen Schwierigkeiten bedenkt, die sich auch heut noch der freien künstlerischen Ausbildung der Frau in Deutschland gegenüberstellen, Mängel der Erziehung, Vorurteile der Gesellschaft, Nachteile in der materiellen Konkurrenz, schließlich noch falsche Voraussetzungen in der Kritik — der wird im Gegenteil die große Zahl wirklicher Talente, ernst strebender Kräfte, erfolgreicher Selbsterziehungen unter den deutschen Schriftstellerinnen der Gegenwart nur bewundern können. Das Zerrbild, das August Niemann („Lorbeer“), Karl Pröll u. a. gezeichnet, hat natürlich auch seine lebenden Modelle; aber man darf die Schriftstellerinnen so wenig nach Hermine von Preuschen (geb. 1857) und Nataly v. Eschstruth (geb. 1860) beurteilen, wie die Autoren nach Wilhelm Arent und Conrad Alberti. Warum immer auf die „un-

treuen Mägde" blicken, wenn auch die vornehme Gestalt der edeln Penelope zu sehen ist? Drei der bedeutendsten und originellsten schriftstellerischen Talente unserer Zeit sind Frauen: Isolde Kurz, Helene Böhlau, Ricarda Huch. Solche Namen können schon ein paar Mitläuferinnen loskaufen.

Der Roman ist die Form, die auch die Schriftstellerinnen bevorzugen. Daneben tritt bei den formstrengeren Talenten (Isolde Kurz, Ilse Frapan) die Lyrik; das Drama (mit Anna Croissant-Rust, Juliane Déry, Ernst Rosmer, Clara Viebig) erst im nächsten Jahrzehnt, als auch diese festeste Form durch den neuen Geist für den Zutritt schwächerer Kräfte brauchbar gemacht worden war.

Der Reflexions- und Tendenzroman gehört unter diesen Umständen zunächst den Frauen fast ausschließlich. Das eine Jahr 1859 hat drei bezeichnende, typische Vertreterinnen dieser Gattung hervorgebracht: Helene Böhlau, Gabriele Reuter, Maria Janitschek.

Älter, auch ihrer Art nach, ist Ossip Schubin (Lola Kirschner, geb. 1854 in Prag) — eine Art weiblicher Hans Hopfen, nur daß sie ebenso stark mit ihrer Kenntnis der adeligen Salons und besonders der adeligen Boudoirs, Parfums und Toiletten renommiert wie Hopfen mit dem Naturburschentum. Echt ist an dieser bösen Stilverderberin nur die Nervosität. In charakteristischer Weise schildert sie in Franzos' überhaupt psychologisch sehr interessanter „Geschichte des Erstlingswerks", wie jedesmal ihr „Schreibfieber" anfängt: „immer ein von irgend einem starken Eindruck hervorgerufener angenehmer oder unangenehmer (meist letzteres) Nervenaufruhr, der sich plötzlich in einer, auf ein specielles Ziel gerichteten Thätigkeit der Phantasie erst zuspitzte, dann klärte und löste. — Eine neue Arbeit war immer ein Gebilde, das aus einem Chaos überreizter Empfindung emporstieg — immer eine Art Fiebertraum!" Das dürfen wir ihr glauben; und gewiß bezeugte diese leidenschaftliche Erregung bei ihr wie etwa bei Otto Ludwig oder Turgenjew eine starke ursprüngliche Anlage. Sie hat sie nicht auszubilden gewußt, kaum daran gedacht, sie auszubilden. Die Nervosität übertrug sich von der Verfasserin auf Figuren und Handlung. Lauter ungesunde Menschen, die zumeist, auf deren Seite sich Ossip Schubin stellt; in einer überheizten Atmosphäre reden sie in schlechtem Deutsch über alle persönlichen oder unpersönlichen „pikanten" Themata und fallen schließlich der Willkür eines Roman-Fatums anheim. Große sociale Probleme werden, wie man neuerdings so schön sagt, „angeschnitten", so der Kampf

zwischen dem alten Adel und dem neuen Kapital in ihrem jedenfalls besten Roman („Gloria victis“ 1885), die Rechte und Pflichten des Genies („Geschichte eines Genies“ 1891), der Konflikt der Künstlerin mit der Welt; wie überhaupt der Kampf zwischen Herz und Sitte sie so beschäftigt, daß er ihr sogar einmal ein kleines fleckenloses Meisterwerkchen, die Novelle „Etikette“ (1889) abgewann. Sonst aber ist für die gräßliche Affektation dieser Dandy-Romane schon die Wahl der Titel bezeichnend: „O du mein Österreich“ (1890), „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ (1888), oder gar „Woher tönt dieser Mißklang durch die Welt?“ (Roman, 1894). Wie sie in ihren Erzählungen sämtliche Mischsprachen der feinen Welt Österreichs servieren läßt, so lockt sie auch gern durch polyglotte Titelwahl an: „Mal' occhio“ (1884), „Asbëin“ (1888), „Gloria victis“, „Finis Poloniae“ (1892), „Con fiocchi“ (1895). Wie eine Schriftstellerei für Parvenus wirkt diese geschminkte Romanwelt: hier kann sich der Emporkömmling, der in die „obere Gesellschaft“ noch nicht hineinkommt, durch Spähen und Horchen an der Thürspalte des gräflichen Billardsalons ergötzen, kann an den zahllosen Fremdwörtern und dem jockeymäßigen Jargon seine „Bildung“ üben und schließlich an der Tendenz seinen „vorurteilslosen Standpunkt“ bewähren.

Nicht bloß in der Wahl fremdsprachlicher Titel („Regina Vitae“ 1887, „Via Passionis“ 1895) ist ihr Hermine von Preuschen (geb. 1857) verwandt, Dichterin, Roman- und Novellenverfasserin, Malerin — überall bei nervöser Oberflächlichkeit eine geheime Tiefe affektierend und dabei des angeborenen kräftigen Talents der Ossip Schubin völlig ermangelnd.

Aber auch Maria Janitschek (geb. 1859 in Mödling) dürfen wir nicht aus dieser Gruppe entlassen. Wir können auch hier nur ein Talent durch Absichtlichkeit, durch den Kultus der eigenen Nervosität verdorben nennen. Zwar von der Affektation der Ossip Schubin und der Hermine (oder Hermione, wie sie nun heißt) v. Preuschen trennt Maria Janitschek die glühende Leidenschaft ihres Empfindens. Aber es genügt ihr, in dem Bewußtsein dieser Glut zu schwelgen. Man hat ihr eingeredet, die aufgeregte Unklarheit, der es vor den Augen schwimmt und vor den Ohren klirrt, sei Sehergabe. Anfangs war das bei ihr ganz naiv; ihrem intensiven Mitleben verstärkte sich jede sinnliche Wahrnehmung zum gellenden Lärm:

Der Blüten Wachstum, es vollzieht sich schallend,
Ein Sonnenaufgang macht die Erd' erbeben
Mit seinen Donnern . . .

Später ward diese Nervosität zur Specialität gemacht. Die unreife Lust, zu steigern, lauter zu machen, mit dem Mikrophon poetisieren zu wollen, blieb; aber die Backfisch-Unschuld des Herumzerrens an den Geheimnissen schwand. „Und in den Lawendelduft mischt sich ein neuer, heißer, schwälender Geruch." Ein krampfhaftes Spielen mit Problemen der erotischen Pathologie; ein ungesunder Sport, bei dem sich die Wangen erhitzen und die Augen glühen, wenn „eine reine unberührte Mädchennatur" durch „trübe Wandlungen" hindurchgehetzt wird — mag sie nun, wie die Verfasserin es früher liebte, untergehen oder „in einer lichtfarbenen Idylle schließlich ihr befreiendes Glück finden". Mit allen Sinnen folgt Maria Janitschek dem Kampf des Begehrens in der Mädchenbrust; Gestalten sieht sie nicht, es verschwimmt alles zu pantomimischen Gesten von wilder Lebhaftigkeit. Die Sprache zerreißt sie, wie ein Mädchen das Mieder aufreißt, um der Brust Luft zu machen:

„Wladislaws Stirn begann sich zu röten.

Diese Sprache, dieses Erblassen des jungen Weibes.

Eine Ahnung der stummen Tragödie, die sich in diesen Räumen abspielte, ergriff ihn."

Neben gesuchte Bilder von Lilienzauber und heimlichen Liebesworten Gottes treten Brutalitäten der Rede: „Sie hat eine Quantität Gift im Leibe, die zureicht, sechs Menschen zu töten"; „Eine fromme Gänsehaut überlief die Alte." Ein raffiniertes Spielen mit den typographischen Krücken der modernen Halbkunst, kurzen Absätzen, langen, hypnotisierend wirkenden Reihen von Gedankenpunkten und Gedankenstrichen macht plötzlich der naivesten Ungeschicklichkeit im Ausdruck Platz: „Christoph, das Beste wird doch sein, wenn ich — fortgehe. Dieses ewige Micherinnern an meine Armut —" Die gleiche Stillosigkeit wie in den Erzählungen („Lichthungrige Leute" 1891, „Atlas" 1893, „Gott hat es gewollt" 1895) herrscht in den Gedichten („Irdische und unirdische Träume" 1889, „Im Sommerwind" 1895). Nirgends ist dies Gemisch von verstiegener Romantik und krassem Idealismus zur Einheit eines Stils durchgedrungen. Dilettantisch wirkt sogar diese schwüle Sinnlichkeit neben der robusten Unsittlichkeit etwa eines Sacher-Masoch.

Wie gesund — nicht im philiströs-moralischen, sondern im ästhetischen Sinne — nehmen sich neben diesem künstlichen Gestammel die vielversprechenden Anfänge einer jungen Dichterin aus, die am Ausreifen gehindert ward nicht durch ihre Schuld, sondern durch ihr Schicksal. Margarethe v. Bülow (1860—1885) aus Berlin hat in ihrer Sprache unerhörte Künste nie versucht. Im Roman („Aus der Chronik derer von Riffelshausen", erschienen 1887; „Jonas Briccius", erschienen 1886) und in der Novelle („Neue Novellen", erschienen 1890) ist sie Luise von François verwandt: die didaktische Tendenz und speciell deren aufgeklärte, bürgerlich-moderne Spitze, die schlichten Mittel des Vortrages, der große Ernst sind den beiden Damen aus alten Beamten- und Offiziersfamilien gemein. Freilich hat die „schöne achtzehnjährige Kraft" (wie Mauthner sagt), die die „Chronik" schrieb, die Sicherheit der Charakterzeichnung nicht besessen, die in der „Letzten Reckenburgerin" in Erstaunen setzt; sie hat sie auch später nicht erreicht. Aber sie hat den „Wolfshunger nach Menschen" vor Luise v. François voraus, das unersättliche Interesse am Menschen, an den Problemen des Lebens. „Ich möchte sie manchmal auf der Straße anfallen, und sie zwingen, daß sie mir mitteilen, was sie denken und empfinden." Sie nahm an der socialen Bewegung eifrig Anteil; noch näher ging der Schülerin Herrnhuts die religiöse Entwickelung. Daraus erwuchs ihr großer psychologischer Roman „Jonas Briccius" — ein „Aufklärungsroman", wie es „Bekehrungsromane" giebt. Sie hat dem Helden, der sich vom härtesten Fanatismus zum freien Menschentum durcharbeitet, viel vom Eigenen gegeben. Vor allem die innere Güte. Indem Margarethe v. Bülow einen fremden Knaben, der auf dem Rummelsburger See eingebrochen war, rettete, fand die Gute, Kluge, Tapfere mit dem überlegenen Lächeln um die feinen Lippen einen schönen Tod. Die Eisdecke schloß sich wieder; wer denkt noch an dies mutige Talent? Aber über das Eis fahren die Schlitten mit den silbernen Klingeln.

Ein Tendenzroman muß laut sein, wenn er wirken soll; ohne etwas Geklingel geht es da nicht. Im allgemeinen sind Kunstfehler hier sogar förderlich. Dick aufstreichen, weiß und schwarz so schön übersichtlich verteilen, wie es Gabriel Max auf seinen Tendenzbildern („Der Gelehrte") thut, in schnurgerader Entwickelung von A nach B und von B nach C marschieren — das thut's. Wer

begriffe sonst den Erfolg des krassesten Tendenzromans neuerer Zeit? Gabriele Reuter (geb. 1859 in Alexandrien) beherrscht die Psychologie landläufiger Charaktere mit einiger Sicherheit: den Beamten, die „deutsche Hausfrau", die Kokette, die Künstlerehe vermag sie einigermaßen nachzuzeichnen. Zwar verstimmt uns gleich die Ängstlichkeit, mit der sie von keiner Figur ein Eckchen sehen läßt, das nicht genau zu der allgemeinen Konzeption des Typus paßt: die Mutter ist absolut nur kranke Hausfrau, der Offizier hat außerhalb seiner Uniformeigenschaften überhaupt keine u. s. w. Im Notfall ändert sich das zwar plötzlich: der Vater, bis dahin Ehrenmann von pedantischer Reputierlichkeit, vergreift sich an der Mitgift seiner Tochter, der rauhe, wenn auch ziemlich erregbare Sohn wird zum schmachtenden Seladon seiner Gattin u. s. w. In der Mitte dieser Attrappen ist nun die Tochter der guten Familie aufgestellt, nichts weiter als Jungfrau mit höheren Bedürfnissen, ohne jede nicht theoretisch geforderte Eigenschaft, eigentlich nur ein Blatt weißes Reagenzpapier. Nun setzt sich der Mechanismus in Bewegung, und jede Figur zwackt beim Vorbeimarschieren der Heldin jedesmal ein Stück Seele ab. Doch bleibt selbst so die Entwickelung eine ganz äußerliche: Agathe bleibt, wie sie war. Von jener feinen Kunst, die das Schicksal und die Umgebung auch in den innersten Regungen des Leidenden reflektieren läßt, keine Spur; sie geht eben hin und her zwischen all denen, die sie nicht verstehen, Eltern, Bruder, Künstler und Socialdemokrat; aus einer Hand in die andere geworfen, entwickelt sie sich in nichts weder zur Anpassung, noch zur Empörung; alles bleibt bei kleinen Anläufen. Schließlich geht der Mechanismus entzwei: Agathe wird wahnsinnig. So ist also bewiesen, was zu beweisen war. Man darf nicht „aus guter Familie" stammen, wenn man irgend etwas anderes will als die banalste Alltäglichkeit; sonst bringt einen der Vater um die Mitgift, der Bräutigam springt ab, resolute Vettern schreckt man durch Zimperlichkeit zurück, und „der Rest ist nicht mehr zu gebrauchen". Das ist der Roman „Aus guter Familie" (1895), der um seiner verdienstlichen Tendenz willen begeistert gepriesen wird. Warum nicht? Der Frauen Schicksal ist beklagenswert, und um die Tyrannei der alltäglichen Ehrbarkeit zu schildern, darf man wohl Schreckbilder entwerfen wie englische Traktate von der Trunksucht oder Fibelbücher vom Hans Kuckindieluft. Nur ästhetischen Wert soll man einem Buch ohne Psychologie, von ödester Regel-

mäßigkeit der Anlage, von erschreckendster Monotonie des Vortrags (die höchstens einmal eine kleine sociale Spitze unterbricht: „Passagiere waren nicht verunglückt — nur ein Heizer tot") nicht zusprechen. Eine Kraft wie Helene Böhlau, ein Genie wie Gustav Flaubert (in der „Éducation sentimentale") mag dies Problem bewältigen, und Gabriele Reuters nordische Muster (wie Amalie Skram) verstehen wenigstens die auch bei ihnen steife Entwickelung durch lebensvolle Charakterfiguren interessant zu machen; wer aber keine Menschen zeichnet, kann auch keine Menschenschicksale malen. Am wenigsten darf man diese Abhandlung einen „realistischen Roman" nennen. Wenn Realismus etwas ist, so ist es doch wohl Respekt vor der Wirklichkeit. Hier aber haben wir nur Doktrin. Kein Sonnenstrahlchen, wie es die ärmste Existenz verschönt, darf die tödliche Regelmäßigkeit des tristen Verlaufs stören. Künstlerischen Wert haben in dem mit allen Posaunenstößen verkündeten Buch nur gewisse Zustandsschilderungen: das Künstlerheim, die Pietistenandacht, das Frauenbad. Sie zeigen eine hübsche Beobachtungsgabe, wie die Tendenz des Buches eine ernste, tapfere Liebe zu der duldenden Frau zeigt. Aber um eine Schilderung wirklicher Schicksale mit dem Atem dieses Ernstes zu durchdringen, reicht das Talent nicht aus: die kleinliche Angst, man könne Agathe noch nicht unglücklich genug finden, der weibliche Reinlichkeitsfanatismus, der jeden hellen Fleck wegputzt, der Mangel an miterlebender Phantasie scheiden dies kulturhistorisch vielleicht nicht unwichtige Buch aus der Litteratur im künstlerischen Sinne des Wortes aus. — Gleich schematisch sind die größeren Novellen angelegt („Der Lebenskünstler" 1896); den kleineren fehlt es nicht an hübschen Einzelheiten.

Was Gabriele Reuter anstrebt, das kann Helene Böhlau (Madame al Raschid Bey, geb. 22. November 1859 in Weimar). Wenn Isolde Kurz die größte künstlerische Begabung, Ricarda Huch die originellste Phantasie unter den neueren Schriftstellerinnen besitzt — nicht bloß unter denen Deutschlands; was haben die Vaterländer der George Sand und der George Eliot unsern dichtenden Frauen überhaupt jetzt zur Seite zu stellen? Mrs. Humphrey Ward und den aufklärerischen Gouvernantenroman! — so überragt Helene Böhlau sie durch die Stärke des inneren Erlebens, die doch wohl vor allem über die dichterische Anlage entscheidet. Angeboren ist ihr eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Übermenschen im roman-

tischen Sinne: nach hohen, sonnigen, siegreichen Individualitäten, denen das Leben in schönem Spiel zum bewundernswerten Kunstwerk wird. Diese Sehnsucht ward nur gesteigert durch eine philiströse Umgebung, wie sie in der alten, selten gelüfteten Ehrbarkeit der guten Familie thüringischer Mittelstädte wohl zu einer gewissen Vollkommenheit gedeihen mag. „Eine kleine deutsche Stadt, wie mein Geburtsort war," schrieb Heinrich Leo aus Rudolstadt, „bietet als durchschnittliche Bevölkerung nur mittellose Mediokritäten. Geistig exzentrische Naturen halten in so engen Räumen selten aus."

Der alte dort heimische Kultus der traditionellen „edlen Kunst" mußte für die junge Feuerseele nur ein aufreizendes Ärgernis mehr werden. Sie sehnte sich nach lebenden Schönheiten, und man wies ihr Goethes Totenmaske in Watte eingepackt vor. Sie hat ihrem Haß auf die herzlose Gemütlichkeit, wie sie sich in solchen Kreisen wohl entwickelt, in der blutigen Satire „Verspielte Leute" (1898) Ausdruck gegeben, leider aber im Übermaß des Ingrimms die Wirkung durch einen gewaltsamen Romanschluß beeinträchtigt. Früher nahm sie das altweimarische Philisterium harmloser; es freute sie, die alten Zöpfe durch übermütige Jugend ein wenig hänseln zu lassen. So entstanden ihre prächtigen „Ratsmädelgeschichten" (1888) — diese bald von so düsterer Leidenschaftlichkeit hingerissene Dichterin begründete ihren Ruhm mit einem der sonnigsten Bücher unserer Litteratur. Familienerinnerungen an Goethe und seinen Sohn August, an Schopenhauer und die Franzosenzeit werden von einem heitern oder doch nach Heiterkeit verlangenden Geist durchdrungen, und die verehrte Riesengestalt des Größten von Weimar blickt in das fröhlich-übermütige Treiben reiner Kinderherzen gutmütig-großartig hinein. In der Fortsetzung dieser Heimatserinnerungen tritt dann aber bald ein ernsterer Ton ein. Der Blick richtet sich von den zwei lustigen, schönen Mädchen aus Weimars goldenen Tagen auf „Adelsmenschen, nicht des Genusses, aber auf die ganz starken, die ganz zuverlässigen" („Altweimarische Liebes- und Ehegeschichten" 1897). Dann beginnt auch der Klang persönlicher Lebenserfahrung schärfer zu werden. Nun schrieb sie nicht mehr „wahrhaft glückselig, stand vor lauter Wonne auf einem Bein während des Schreibens, pfiff und war der besten Dinge" („Ratsmädel- und Altweimarische Geschichten" 1897) — nun ward sie nachdenklich über all dies Treiben, diese

Mischung von Grausen und Spiel im Leben. Und so geht sie hin und rächt sich an denen, die dem verspielten Kind gute Lehren gaben, an der „grenzenlos gemütlichen Gesellschaft, schwachsinnig vor Behagen". Aus dem Stadium Eichendorffs ist sie in das E. Th. A. Hoffmanns getreten, aus der romantischen Weltflucht in die romantische Zeitsatire und Polemik. Neuromantisch ist schon ihre Definition der Poesie: „Poesie ist ein Beiseiteschieben des gewohnheitsmäßigen Schauens, durch welches man mit Bewußtsein und Kraft eine uns vertraute Erscheinung zum erstenmal voll genießt." Wie nah diese Auffassung mit dem Streben Nietzsches und seiner Zeit, die Wirklichkeit ganz auszukosten, mit der neuen Intensität des Lebens verwandt ist, wird niemandem entgehen.

Das charakteristische Hauptwerk dieser ersten Periode in Helene Böhlaus Dichtung ist „Der schöne Valentin" (1886). Es ist eine ganz realistische Geschichte voll ergreifender Symbolik. Das ist für Helene Böhlau die eigentliche Tragik des Lebens, daß der triste Alltag schließlich doch über den hohen Moment siegt. Sie empfindet, wie alle jene Autoren der „Desillusionslitteratur", der unerreichbare J. P. Jakobsen vor allen: das ist die tiefste Tragik, daß die Tragik nie rein ist. Zwecklos verpuffen schließlich die großen Kräfte der Menschenseele in der erstickenden Atmosphäre dieser Wirklichkeit. In den „Verspielten Leuten" hat sie mit großartig-grimmigem Humor geschildert, wie der Held seinen heroischen Entschluß, sich von der Braut zu lösen, nicht ausführt, weil die Luft der Ausstattungsstube ihm den Atem benimmt:

> Ein Wasserfall von bebänderten Nachthauben, ein großer Wellenschlag von Spitzen und Frisuren, ein Gebirge von Nachtkamisolen und Hemden ... Es war ihm, als wenn Felsen aus dem Erdboden herauswüchsen und sich um ihn her auftürmten und ihn eng und enger einschlössen, und diese Felsen bestanden aus lauter blütenweißem Leinenzeug und wuchsen und wuchsen und nahmen ihm Luft, Licht und Atem, die Freiheit der Bewegung.

So ist es überall in der Welt, nach der Anschauung unserer Dichterin wenigstens. Die Felsen der gemeinen Nützlichkeit und die Mauern der trivialen Gewohnheit engen jeden hohen Flug zu engbrüstigem Wollen ein. Die Tragik der brachliegenden Anlagen zum Großen und Schönen ist das Lieblingsgebiet, eigentlich das einzige Gebiet ihrer Dichtungen. Das erscheint ihr als das Furchtbarste: „daß die gewaltigste, lebenerschütterndste Leidenschaft zwecklos, ohne Glück oder Tod gebracht zu haben, wieder verrinnen könne".

Glück oder Tod! Würde die leichtsinnige Schöne, von der Schönheit Valentins geblendet, sein eigen, oder tötete ihn die Erregung im höchsten Augenblick — sein Leben wäre ein Kunstwerk, herrlich vollendet. Nun verwischt die große Pfuscherin, das Leben, den wundervollen Entwurf. Langsam fällt — was ganz herrlich geschildert ist — die Schönheit von ihm ab; und bald haben die in Häßlichkeit und Gewöhnlichkeit seligen Philister an ihm nichts mehr auszusetzen. „Die Jahre gingen hin, da saß Valentin in einem schönen, geblümten Schlafrock auf einer grünen Bank vor der Hausthüre“ ... Ich kenne wenige Autoren, die die erschütternde Tragik des stumpfen Behagens so fühlbar zu machen wüßten.

Inzwischen aber ward sie selbst durch eigene Erfahrungen von der ästhetischen Trauer dieser ersten Periode zu einer zweiten Periode des moralischen Ankampfes geführt. Das Hauptwerk dieser Phase ward „Der Rangierbahnhof“ (1896).

Der „Rangierbahnhof“ ist ein sprechender Beweis dafür, wie wenig schulmäßige Termini einem lebendigen Kunstwerk gegenüber verfangen. Realistisch durch und durch, ist er durch und durch symbolistisch. Jede Einzelerscheinung wird nur als Vertretung größerer Erscheinungen aufgefaßt; und jede sucht doch „das Menschliche, das Einfache, das Tiefwahre“ zu geben. Aber wenn beide Tendenzen sich durchdringen, so sind doch nicht beide in gleich geläuterter Kraft zu Worte gekommen.

Als realistisches Lebensbild nimmt der Roman einen sehr hohen Rang ein. Mit ihrer ganzen Leidenschaftlichkeit hat sich die Dichterin in die Charaktere versenkt. Die Hauptgestalt, die arme Olly, die ins Leben verirrte Idealistin der Kunst mit ihrem glühenden Ruhmbedürfnis, ihrer nervösen Arbeitskraft, ihrem naiven, gegen das Befinden auch der Nächsten gleichgültigen Egoismus ist gewiß nicht ohne Züge von Helene Böhlau selbst; daneben soll auch das Verhältnis der Marie Baschkirtseff zu dem großen realistischen Maler Bastien-Lepage als Vorbild gedient haben. Aber sie ist zu einer Figur von typischer Bedeutung herausgemeißelt. Nicht nur die „strebende Frau“ unserer Tage, nein, der suchende Mensch selbst mit seiner Kraft und Hilflosigkeit, seinem Idealismus und seinem bis an die Grenzen der Brutalität gehenden Ich-Kultus ist hier gemalt; und seine typische Umgebung: die nervös-überreizten Pfleger der jugendlichen Anlage, die gutmütig-ironischen, gegen den Künstler indifferenten Freunde des Menschen, endlich — zu spät — die

liebevoll erkennenden Lehrer. Dabei bleibt Olly durchaus individuell mit ihren kleinen Eigenheiten in Rede, Haltung, Denkweise: ein Stück immer frischer, glücklicher „Unreife" neben reifstem Können; und in jeder Phase der Entwickelung wieder eine andere: anders die übermütig-revoltierende „Tante Rebella" des unruhigen Künstlerhauses, anders die fieberhaft lernende junge Frau, anders die endlich im Glück des Verstandenseins aufblühende — und zerblätternde welke Rose. Um diese Hauptfigur nun eine ganze Reihe lebenswahrster Prachtfiguren. Dieser phlegmatische Bruder Emil allein, in dem die Nervosität der „vergeistigten" Familie ihre naturgemäße Reaktion findet — wenn er sich mit der Hand auf seine kleinen fetten Schenkel klopft und im schnellsten Tempo „Verflucht! verflucht! verflucht!" ruft oder seinen merkwürdigen zweiten Lieblingsausdruck braucht, so treten vor der Rundheit dieser realen Erscheinung tausend andere Romanfiguren in den gebührenden Nebel. Die Verfasserin versteht es eben, was den französischen Kritikern als Hauptsache erscheint: „mettre un bonhomme sur ses pieds, le faire marcher"; ungezwungen, mit innerer Notwendigkeit bewegt er sich. Und Köppert, der Meister, gewiß nach Münchener Modell gearbeitet — wie individuell, wie notwendig ist er wieder in seinen Wendungen, seinen Bewegungen, dem Stil seiner Gedanken. „Ideale Gestalten" im Romansinne sind es alles nicht; aber es gilt Helene Böhlaus eigenes Wort: „Man sieht einen Menschen und denkt gar nichts dabei. Von dem, was schön ist, ist er weit entfernt. Und mit einemmal, wenn man sich in ihn hineindenkt, ist er so schön, so unnachahmlich, so voller Ausdruck, so ganz Mensch, ganz Geschichte seines Daseins." Das ist's; damit hat die Dichterin die Schönheit des Realismus tiefsinnig charakterisiert. So ganz Mensch, ganz Geschichte seines Daseins soll der Einzelne sein: Natur, Leben bis in die Fingerspitzen, Notwendigkeit, innere Entwickelung bis in das hingeworfene Scherzwort hinein. So aber erfaßt nur ein Dichterherz, nur ein Künstlerauge das, was allein dem oft so grundfalsch begründeten Realismus sein Recht giebt: die Einzigkeit jeder wahrhaften Existenz. Und auch dem Künstler gelingt es nicht ohne ernstestes Wollen. Köpperts Werke drücken das aus: „Jetzt schauen wir ganz ruhig und warten's ab, und — halt still — haben's — aber in einem Moment, der so intim, so erhascht, so überrumpelt ist, daß die anderen ihn überhaupt nie gesehen haben. Wir lehren euch die wunderliche Erde wie neu kennen, an der ihr vorbeilauft und da-

von redet, als kenntet ihr sie.“ So packte Goethe seinen Valentin vor dem Zweikampf, so Ibsen seinen Hjalmar. So versteht Helene Böhlau aber wie die Personen, so auch die Dinge zu packen und festzuhalten. Wir sehen alles vor uns: das „originell eingerichtete“ Zimmer („die Möbel standen so gewissermaßen unternehmend da, meist an Stellen, die wahrhaft kühn gewählt waren“), die grenzenlose Schlumperei in der Küche, die tragische Verwirrung im Operationszimmer. Wir sitzen bei den unmöglichen Mahlzeiten, die diese furchtbaren Köchinnen dem armen, so gern behaglichen „Gastelmeier“ auftischen; wir sind mitten drin in dem Gewirr der Fastnachtsbälle.

Nur bei einer Figur versagt die Kunst der Verfasserin völlig. Gastelmeier, der arme glücklich-unglückliche Gatte Ollys, kann nicht stehen und gehen; er hängt nicht zusammen. Es klappt nicht. Er wird erst als braves ruhiges kleines Talent vorgeführt, einer von denen, „die still vor sich hin arbeiten, ohne Schlagwort und Geschrei“. Aber schon diese Charakteristik leitet die Dichterin mit einem „wie schon gesagt“ ein: ein böses Zeichen: sie muß wiederholen, sie fühlt selbst, daß der Kerl nicht recht herauskommt. Und dann wird er immer mehr in den Hintergrund gestoßen, mit einem gewissen weiblichen Rancunegefühl behandelt; zuletzt, bei Ollys Tode, ist der gute Kerl nur noch ein lächerlicher Philister, ein widerlicher Egoist, einer aus dem Kreise der von Helene Böhlau so glühend gehaßten „Korrekten“. Das stimmt nicht. Die realistisch angelegte Figur hat unter symbolistischen Tendenzen gelitten.

Das Symbol ist in der neueren Kunst zu frischen Ehren gekommen; nicht bloß aus ihrem romantischen Element heraus — auch aus dem realistischen. Diese unersättliche Freude an der Wirklichkeit hat nicht genug an den paar Einzelfällen, die die Faust umspannen kann — sie will gleichzeitig an die tausend andern erinnert werden, die noch ringsumher auf den Wiesen und Feldern blühen. „Der Lenz ist da; sie wollen ihn fest in ihren kleinen Fäusten haben“: darum heben sie das Veilchen auf, zerdrücken es fast, lassen es nicht los. So sahen wir Ibsen mit den Jahren immer stärker die Symbole verwenden, während neuere Richtungen wie die von Maeterlinck ganz und gar als symbolistisch bezeichnet werden können. Aber schon bei dem norwegischen Meister sahen wir auch die Gefahren dieses Hilfsmittels.

Helene Böhlau liebt es vor allem, ihre Figuren zu sym-

bolischer Höhe zu steigern. Noch hält sie hier Maß, später, in „Adam und Eva", nicht mehr. Da steht dann die Heldin „hier als der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt". Sie ist kein Typus mehr, sondern eine Allegorie. Diese Tendenz wird bei Helene Böhlau gerade deshalb besonders gefährlich, weil sie es liebt, allzu deutlich zu unterstreichen. Künstlerisch abgerundeten Büchern, ja einzelnen Scenen wird ein Henkel angeschmiedet, wie man eine Gebrauchsanweisung an ein Altarbild leimt; die agitatorische, polemische Absicht verdirbt der Künstlerin das Konzept. Das stört auch hier; ein lauter Kommentar wird vom Ehrenhold ins Publikum geblasen: „Aus diesem Sumpf, der nur Blasen aufwirft, war dennoch eine Heldenseele aufgestiegen, eine Prachtseele, die bis zum Tode voller Schaffenskraft und Feuer war, die alles überwand . . ." Bilde, Künstler, rede nicht! Doch immerhin — so voll gesättigt von Realismus und Lebenskraft sind hier die Figuren, daß nur eben eine von dieser Tendenz zerbrochen wird. Und bei dieser hat es seine besonderen Ursachen. Die Verfasserin kommt in das Feuer der Frauenfrage. Ihr Grundproblem, von der Verpfuschung herrlicher Anlagen durch das Leben, wird von dem Menschen überhaupt auf die Frau specialisiert. Bei dem Manne ist es nur eigene Schuld, wenn Anlagen und Leidenschaften zwecklos verpuffen — so heißt es von jetzt ab; bei der Frau ist es Schicksal. Alle die trivialen Alltäglichkeiten: „die Wäsche! das Wirtschaftsbuch, das Zimmer reinigen! das Geldausgeben! die Zeiteinteilung! das Heizen! die unendlich vielen Mahlzeiten!" — das waren sonst Gespenster für jegliche höher strebende Seele; nun aber ist es die Frau allein, der der Mann dies Joch aufgezwungen hat. Und diese neue Auffassung muß bereits Ollys Gatte büßen.

Neben symbolischen Figuren treten, schon mit stärkerer Betonung des Symbolischen, Handlungen von allgemein sinnbildlicher Bedeutung hervor, wie etwa die unvergeßliche Kreuzigungsscene im „Schönen Valentin", die schlimme Wally-Scene in „Adam und Eva". Sie sind im „Rangierbahnhof" fast ganz von der Kraft der vorwärtsdringenden Entwickelung beseitigt. Um so breiter werden uns drittens die symbolischen Dinge, die eigentlichen „Symbole" vorgehalten. Der Rangierbahnhof als Sinnbild des rastlos schiebenden, prustenden, Staub, Schmutz, Lärm verbreitenden Lebens wird viermal, das Sinnbild des „Karpfensprungs" aber fünfmal

vorgeführt; kleinere Symbole wie die Fledermaus, die — übrigens treffliche und unvergleichlich erzählte — Gleichnisrede Köpperts von „Lallenstedt“ begegnen ebenfalls wiederholt. Das ist viel zu viel, zu aufdringlich, zu absichtlich. Das setzt die selbstherrliche Bedeutung der einfachen Realität mit doktrinärer Heftigkeit zu der nur dienenden Bedeutung des vergänglichen Gleichnisses herab. Hier kündigt sich schon der Fetischdienst mit dem Symbol an, den später Isolde (in „Adam und Eva“) mit dem Totenschädel treibt.

Aber auch in seinen Schwächen bleibt das Werk bedeutsam. Der Mißbrauch von Tendenz und Symbol gehört eben zu den Zeitkrankheiten. Die Mischung von romantischer Kunstverehrung (die ganz selbstverständlich den Künstler als Typus des rechten Menschen nimmt; daher von nun an die vielen Künstlerromane) mit derbem Realismus ist erst recht für die Periode bezeichnend. Schon daß der „Rangierbahnhof“ ein Werk von so typischer Bedeutung ist, würde unsere längere Analyse rechtfertigen. Aber er ist mehr. Der „Rangierbahnhof“ ist, nach meinem Urteil, neben Fontanes Werken — „Effi Briest“ entstand gleichzeitig — die hervorragendste Leistung überhaupt, die die neuere Litteratur Deutschlands uns auf epischem Gebiet geschenkt hat. Nur ein Buch kann — ich wiederhole: nach meinem Urteil — einen Vergleich damit aushalten: „Ludolf Ursleu“ von Ricarda Huch, poetisch unvergleichlich reizvoller, technisch nicht so hochstehend. Auch in der zeitgenössischen Romanlitteratur außerhalb Deutschlands kommt nur das Allerbeste diesem Werke gleich: Rudyard Kiplings „Light that failed“, Anatole France's „Rôtisserie de la Reine Pédauque“; aber nur eine epische Dichtung unter denen lebender Autoren stelle ich höher: Selma Lagerlöfs „Gösta Berlingssaga“.

Leider aber hat Helene Böhlau selbst sich auf dieser Höhe nicht zu halten vermocht. Schon „Das Recht der Mutter“ (1897) zeigt neben reizenden Kinderschilderungen Karikaturen, die ganz zerfressen sind von dem „Gift, das Unzufriedenheit, Freudlosigkeit, Kraftlosigkeit, der große hoffnungslose Druck des Lebens aus uns herauspressen“. Die dritte Periode zeigt sie ganz im Bann der Tendenz, ganz im Zwang des Symboldienstes. „Adam und Eva“ oder, mit seinem schreienden Buchtitel, „Halbtier“ (1899) ist ein krankhaft überhitztes Produkt von Sinnlichkeit und Doktrinarismus, das nicht bloß in der raffiniert-symbolischen Scene, wo Isolde sich dem Bildhauer nackt zeigt, an zwei böse Vorgänger erinnert: an Schlegels

„Lucinde“ und Gutzkows „Wally“. Die schreckliche Absichtlichkeit vor allem, die unkünstlerische Überdeutlichkeit läßt hier wie schon in den „Schlimmen Flitterwochen“ (1898) die Poesie kaum aufkommen, die der Dichterin der „Ratsmädelgeschichten“ und auch noch des „Rangierbahnhofes“ zur Verfügung stand. Wütend, maßlos wird das Geschick der Frau als des unglücklichsten Wesens auf der Welt mit Farben aufgetragen, die mehr an Emil Marriot und Gabriele Reuter als an die feine Abtönung früherer Bücher der Helene Böhlau erinnern. Man möchte fast citieren, was sie in den „Verspielten Leuten“ von dem Wutausbruch einer armen Näherin sagt: „Es ist der Niederschlag eines gedrückten, beraubten, friedlosen, armseligen Lebens — so giftig und scharf und beißend.“ Nichts mehr von dem wenn auch grimmigen Humor, der in den „Verspielten Leuten“ mit den idiotisch-gemütlichen Symptomen patriarchalischer Gehirnerweichung spielte; nur Wut, prosaische, verzerrende Wut. Alle Männer Schufte oder Schwächlinge; alle Frauen gemordete Engelsseelen; nur ein kümmerlich vergoldetes Eheglück als unwahrscheinliches Paradies in diese Hölle hineingezeichnet. Noch versagt der Dichterin nicht ganz die Kraft der Charakterzeichnung: der Vater Frey, ein gröberer Hjalmar, ist ganz prachtvoll geraten, auch die von dem Alltagselend zerquetschte Mutter; aber die beiden Schwestern und der Bildhauer, die unaufhörlich klug redende Mrs. Wendland und der Korpsbursche — was sind das für blasse Allegorien neben den lebendigen Gestalten der älteren Werke! Nur in einem Punkte hat die Künstlerin, die sonst in allem sank, Fortschritte gemacht: in der Pracht der Rede. Die schlichte einfache Sprache der ersten Periode, die nervös-geistreiche der zweiten hat sich jetzt zu einer großartig stilisierten Kunstprosa voll prächtiger Einzelheiten entwickelt.

> Wie eine große, schwere Schildkrötenschale lag die Verachtung des Weibes auf ihr. . . . Er hatte sein Heim in Berlin wie in München und genoß den Umschwung der Vermögensverhältnisse seiner Frau auf das energischste. . . . Die Rednerin faßte diese Dinge bei einem kleinen Zipfel und zeigte ihn wie ein winziges Pröbchen von einem ganz wunderbaren, riesigen Stoff, in den ungeheure Gestalten, geheimnisvolle, mächtige Muster eingewirkt sind. . . . Pauline in ihrem breiten Weibbehagen ging wie eine Walze über alles hin, was nicht aufs engste mit diesem Behagen zusammenhing.

Das sind geistreiche Vergleiche, individuelle Ausdrücke, schön gebaute Sätze. Auch ergreifende Stellen fehlen nicht, wie die Hal-

tung der Mutter beim Tode des Vaters, dessen gelbe Totenhand noch ein Spielzeug umklammert, „so leidenschaftlich, wie der Mensch die lächerlichen Dinge des Lebens umklammert hält"; auch nicht hohe Gedanken, wie am Schluß der Nietzsche entlehnte von der Wiederkunft. Aber kann das alles entschädigen für die Leere dieser abstrakten Figuren, für die Willkür dieses romanhaften Ausgangs mit Hilfe des so kindlich ungeschickt herbeigeschafften Revolvers, für die verletzende Absichtlichkeit der ganzen Fabel?

Helene Böhlau ist typisch für den altneuen, besonders durch Schriftstellerinnen gepflegten Roman ihrer Zeit nicht nur durch die Tendenz, den romantisch-realistischen Stil, die Anlehnung an neuere Philosophie — sondern auch durch das starke lokale Element. Wie in den Weimarischen Geschichten der klassische Boden von Ilm-Athen, so spielt im „Rangierbahnhof" und selbst noch im „Halbtier" das Münchener Klima eine Rolle mit seiner unersetzbaren Luft, seiner Mischung von Großstadt und Dorf, seiner Tradition und seiner Modernität. Dieser lokale Zug des neueren Romans hängt natürlich eng mit der realistischen Richtung zusammen, mit dem Individualisieren, Porträtieren, auch mit der allmählich immer stärker auf die Produktion wirkenden Kunstlehre Taines, wonach der Mensch ein Kind seiner Umgebung sei. Das Wort „Milieu" fängt an stark gemißbraucht zu werden; entbehrlich ist es doch nicht, so wenig wie etwa „Klima". „Milieu" ist für den Einzelnen, was das „Klima" im Sinn Herders für die Nation ist, viel mehr als bloß „Umgebung"; es gehört dazu fast so viel wie im Lutherschen Katechismus zum „täglichen Brot". Die rein lokale Umgebung, die Personen, mit denen man zu thun hat, Hausrat und Aussicht aus dem Fenster thun es nicht allein; die ganze Atmosphäre, die sich darüber gelegt hat, gehört mit zum „Milieu": die festen Gedankenbahnen, die sich in diesen Gehirnen gebildet haben, die Vorstellungen, die in der Luft liegen, die festen Schablonen für das Gespräch und was nicht alles. Für diese Einflüsse pflegen nun aber gerade die Frauen um so mehr empfänglich zu sein, je mehr ihre tägliche Beschäftigung sie auf allerlei kleine Züge achten lehrt. Sie wissen es wohl, daß der Vater in der steifen guten Stube, im Frack und mit weißer Kravatte, eine andere Miene aufsetzte als im Schlafrock auf dem alten Kanapee der Arbeitsstube — ja daß er dort ein anderer Mann war. Sie kennen aus täglicher Erfahrung jene Summe von selbstverständlichen Voraussetzungen, die

die Wienerin oder Hamburgerin, der Groß- oder Kleinstädter bestimmten Fragen der Etikette, der Kleidung, der Lebenshaltung entgegenbringen. Kein Wunder, wenn sie feine Beobachterinnen lokaler Eigenart werden! Hermine Villinger (geb. 1849 in Freiburg i. Br.) versteht schwäbische Charaktere und Sitten anmutig, schlicht, mit einem gewissen nie irrenden weiblichen Instinkt in der Psychologie darzustellen („Aus dem Kleinleben" 1885, „Aus meiner Heimat" 1887, „Schwarzwaldgeschichten" 1892) und erhebt sich allmählich aus einer gewissen Vautierschen Bauerneleganz zu realistischer Kraft („Unter Bauern" 1894). Ilse Frapan (geb. 1852 in Hamburg) hat sich ebenfalls in schwäbischen Erzählungen versucht („Enge Welt" 1890), und zwar mit einer großen herben Kraft der fest und bestimmt andeutenden Rede (zumal in der meisterhaften Novelle „Aus der rauhen Alb"); noch höher stellen wir aber ihre Heimatsnovellen („Zwischen Elbe und Alster" 1890), in denen man wirklich die Luft der Hamburgischen Fleete einzuatmen glaubt. Über ihre Gedichte (1891) können wir dagegen nur urteilen wie Otto Pniower: zu viel von dem ausgesungenen Ton der Romantik, insbesondere der Heineschen; zu oft störende Einzelheiten: „eine leere Stelle, eine nicht treffende Beziehung, eine tote Formel, ein mißratener Schluß"; viel weniger Eigenart, als die Novellen erwarten lassen — mit einem Wort: Dilettantismus, wenn auch nicht in der äußern Form, so doch in der innern. — Charlotte Niese (geb. 1854) hat mit prächtig behaglicher Breite köstliche Zustands- und Charakterbilder aus dem alten Schleswig-Holstein gezeichnet („Aus dänischer Zeit" 1892, 1894); die Schilderung des alten Kachelofens mit Bildern aus dem Alten Testament (in „Mamsell van Ehren", der Krone ihrer Erzählungen) ist eine Perle in Stimmung aufgelöster Beschreibungskunst, und die gehaltenen humoristischen Stücke (wie „Diebesrache") sind der Heimat Fritz Reuters und John Brinkmans, des großen niederdeutschen Gesamtgebiets würdig. Als sie dann von der ihr natürlichen Form der Einzelerzählung zum Roman aufzusteigen suchte („Licht und Schatten" 1895), löste sich doch auch dieser in eine Reihe zum Teil allerdings meisterhafter Zustandsbilder auf; die Schilderung der Cholerazeit in ihrem schlichten Realismus bildet zu dem phantastischen Gemälde der Ricarda Huch kein geringes Gegenbild. Aber die Entwickelung im ganzen geriet zu schematisch, und die Tendenz ist auch hier in der kohlschwarzen Zeichnung des

socialdemokratischen Arbeiters zu aufdringlich und absichtlich. — Mit neueren Elementen verjüngte dann das kräftige Talent Clara Viebigs (geb. 1860) die Tradition des Lokalromans.

Es lag doch ein gesunder Instinkt darin, daß diese Frauen sich heimatlichen Gebieten zuwandten. Die Männer, die das Lokalkolorit in fremde, „malerische" Länder trugen, brachten immer auch eine Portion altmodischer Romanhaftigkeit mit; so Konrad Telmann (Konrad Zitelmann aus Stettin, 1854—1897), ein sehr fruchtbarer Erzähler, der in 24 Jahren nicht weniger als 69 Werke in 93 Bänden veröffentlichte, Novellen und Romane, auch Gedichte. Die Novellen spielen gern in Tirol, der Schweiz, Italien und zeigen eine leichte, anmutige Erzählergabe, freilich aber mehr Geschicklichkeit im Knüpfen als im Lösen des Knotens. Die ganze Haltung und der Stil bleibt wesentlich der des alten exotischen Romans etwa aus Rehfues' Zeit; die Technik ist von dem Muster der Novellen Heyses abhängig. Die zuletzt stärker betonte antiklerikale Tendenz, die dem durch seine Kränklichkeit in katholische Länder verbannten norddeutschen Protestanten Anfeindungen zuzog („Unter den Dolomiten" 1893), erinnert ebenfalls an die Tradition, die von Rehfues bis auf Heyse reicht. — Auch sein etwas älterer Landsmann Hans Hoffmann (geb. 1848 in Stettin) hat sich von der Art der älteren Romandichter nicht wesentlich emanzipiert; vor allem erinnert seine Neigung, heiter-didaktische Geschichten auf dem Schema des Chiasmus aufzubauen, und seine behagliche Freude an allerlei kuriosen Requisiten und Einzelzügen an W. H. Riehl. Die älteren Novellen zeigen eine Kraft („Der Hexenprediger" 1883) und eine Phantasie („Im Lande der Phäaken" 1884, „Neue Korfugeschichten" (1887), wie sie ihm später nicht mehr zu Gebote stand; die historische Novelle der Scheffel, Riehl, C. F. Meyer hat in ihm ohne Frage den begabtesten Fortsetzer gefunden. Im Roman versuchte auch er, wie so viele oder eigentlich alle echten Novellendichter, sich ohne großen Erfolg („Der eiserne Rittmeister" 1890); es entstand eben doch nur eine gedehnte Novelle, gedehnt vor allem durch lange, wenn auch oft recht geistreiche Auseinandersetzungen über Pflicht und Neigung. Dann kehrte er zur Heimatsnovelle zurück (von der Telmann ausgegangen war) und schrieb mit flotter Hand pommersche Novellen, in denen ein kräftiger Humor durch oft überflüssig tragische Schlüsse geschädigt wurde („Das Gymnasium zu Stolpenburg" 1891). Als ein Epigone der Heyseschen Zeit verriet er sich auch

im vaterländisch-historischen Roman („Wider den Kurfürsten" 1894) und im Märchen („Bozener Märchen und Mären" 1896). Er teilt aber freilich mit jener Zeit auch das Beste: die innere Poesie, das Bedürfnis nach Schönheit. Deshalb mischt er so gern und so liebenswürdig deutsche Innigkeit mit südländischer Anmut, deshalb sucht er so gern die Grenzgebiete deutscher und italienischer Zunge auf; deshalb beschwört er gern Dichtergestalten von verwandtem Temperament, Walther von der Vogelweide, Goethe, Heine. Reizende Sätze gelingen seinem graziösen Stil: „So drangen die Herzen schon leise ineinander, wie zwei junge Bäumchen bei ruhigem Windhauch mit den äußersten Zweigspitzen und Blättern sich sanft berühren und vermischen." Doch die Macht, die noch im „Hexenprediger" Stürme der Seele aufwühlte, ist jetzt gewichen; wir haben einen liebenswürdigen Erzähler alter Schule vor uns, der in diesen Zusammenhang der „neuen Geist in alte Form" Tragenden überhaupt nicht gehörte ohne seine Gedichte („Vom Lebenswege" 1892). Auch diese können wir zwar der Masse nach nur zu jenen liebenswürdigen Nebengeschenken der Muse rechnen, wie auch Jensen und andere Novellisten sie „von Frühling zu Frühling" abgepflückt haben: sichere Form, eine anmutige Mischung von Ernst und Humor, vor allem eine gewinnende schlichte Wahrhaftigkeit begegnen uns hier, neue Töne aber kaum je in den Liebes-, Landschafts-, Lehrgedichten. Aber einige satirische Verse aus der Schulpraxis mit ihrer kräftigen Erfassung der Wirklichkeit fallen aus der Münchener Tradition heraus; und mehr noch der moderne Individualismus eines Schlußbekenntnisses zu „frischen Seelen und eigenen Geistern, die stramm ihre freien Wege schreiten: sagen wir kurz, Persönlichkeiten". Hier fühlen wir doch, daß auch in diesem Manne der romantischen Erfindung das neue Ideal blüht: die Hoffnung auf eine neue deutsche Kultur, in der germanische Kraft und romanische Feinheit Persönlichkeiten von neuem Rang erschaffen werden.

Dieser alte Traum von der Vereinigung germanischen und romanischen Wesens berührt wie ein leiser schmeichelnder Hauch wohl auch die Stirn der größten Künstlerin dieser Periode auf litterarischem Gebiete, wenn sie in der eingewohnten neuen Heimat Florenz an das schwäbische Geburtsland denkt. In der Familie von Isolde Kurz (geb. 1853 in Stuttgart) ist die Begabung für die Kunst erblich: ihr Vater war Hermann Kurz, der Verfasser

des „Sonnenwirts", ihr Bruder ist Bildhauer. Der Dichterin erwuchs unschätzbares Gut aus ihrer Abstammung. War ja doch in der schwäbischen Dichterschule, zumal in ihren jüngeren Sprößlingen, annähernd schon einmal das Ziel erreicht worden, wohin jetzt der Kompaß wies: die Vereinigung von Realismus und Romantik, nicht, wie bei E. Th. A. Hoffmann, in gesuchter Verbindung, sondern, wie bei Mörike, in naiver Verschmelzung. Hierher weisen auch die „Phantasien und Märchen" (1890) der Dichterin. Jene geheimnisvolle Gabe mythologischer Anschauung, die bei Mörike die Fee Briscarlatana mit ihren Äpfeln hervorbrachte, schuf auch das „Sternenmärchen", in dem ein Abenteurer von Komet der jungen blühenden Erde — einem Geschöpf voll Feuer und Jugend mit tiefen meeresgrünen Augen und weicher Haut, aus der das feine Geäder herausschimmerte — und sogar den kleinen Backfischen Ceres und Vesta den Hof macht. Neben solchen naiven Beweisen der altschwäbischen Naturbeseelung finden sich aber hier auch ganz originelle Verkörperungen wie die des pythagoreischen Lehrsatzes — „ein unförmliches, viereckiges Wesen, das mit zwei Armen wie mit Windmühlen um sich focht" — oder der Meilenzeiger, der aus dem Chaos in die reine Abstraktion weist; finden sich tiefsinnige Konzeptionen wie die von der Gleichzeitigkeit aller Dinge: „Die Staubgeschöpfe können nur nicht alles auf einmal fassen und haben es deshalb in tausend kleine Schachteln eingeteilt." Alles ganz greifbar, real gefaßt und ebenso einfach und fest dargestellt. Sehen wir aber tiefer zu, so verbirgt sich hinter dieser bei Mörike und selbst bei Kerner so gesund-humoristischen Mythologie eine ganz anders geartete, eine durchaus moderne, nervöse Empfindung.

„Es giebt auch Ereignisse, die nicht schlafen können," heißt es am Schluß ihrer vielleicht glänzendsten Geschichte („Mittagsgespenst" in den „Italienischen Erzählungen"). „Es giebt auch Gespenster von geschehenen Dingen." Wie das? Da eine feinorganisierte Natur sich in fortwährender Bewegung befindet, so muß es Momente geben, in denen sie für den specifischen Duft einer Blume, für den eigentümlichen Atem, den eine schon vergangene Thatsache aushaucht, für die Obertöne verklungener Melodien besonders empfänglich ist. In diesem Moment läßt sie sich von den Dingen ihr ganz subjektiv gestaltetes Abbild „suggerieren". Was entsteht, ist die ganz persönliche Wirkung gerade dieses Ereignisses auf gerade diese Seele in gerade diesem Moment. „Es ist nur ein Zustand und keine

Geschichte," wie es in eben jener Erzählung sehr charakteristisch heißt. „Mittagsgespenst" erzählt den gespenstischen Traum eines Sonderlings, der die tote, wie eine große Ruine erhaltene Stadt San Gimignano in sengender Mittagshitze betritt und dem sie sich mit wilden Ereignissen aus dem düsteren Mittelalter belebt. Das ist moderne Romantik: die Gespenster des hellen Tages aufzusuchen. Von denen der Arnim und Brentano sind sie verschieden wie die beängstigend deutlichen italienischen Gespenster von den „grauen oder schwarzen huschenden Schattengestalten des Nordens"; und sie sind darum nur um so eindrucksvoller. Es sind realistische Gespenster.

Diese Art, die feinsten Eindrücke realistisch aufzunehmen, setzt eine fast krankhaft erregbare Beobachtungsgabe voraus, die jeden leisen Duft der Dinge auf seine Eigenart zu prüfen weiß. Darin liegt die außerordentliche Bedeutung dieser tief grabenden psychologischen Kunst. Die Dichterin konstruiert sich Naturen von spezifischer Anlage, fühlt sich mit poetischer Energie in ihr Schauen ein und betrachtet nun aus ihnen heraus die reale Welt — nicht um des Bildes dieser Welt willen, sondern um der Eindrücke willen, die sie so gewinnt. Sie versetzt sich („Haschisch", in den „Märchen") in die Erregtheit eines Mannes, der ein betäubendes Opiat raucht; sie dichtet sich in der wirkungsvollsten dieser Geschichten („Ein Rätsel" in den „Italienischen Erzählungen") in die kranke Seele eines Wahnsinnigen, der sein Ich verloren hat und sich nun jenseits von allem Menschlichen fühlt; mag sein, daß satirische Absichten mitspielen. Doch ist gerade dies Thema den schwäbischen Traumseelen vertraut; schon Uhlands Freund Conz behandelte es in einer Erzählung „Der Zweifler an seiner Persönlichkeit". Ebenso führt sie die moralische Zerrüttung vor. So schon in den „Florentiner Novellen" (1890): die Erschütterung aller sittlichen Vorstellung durch die zur Monomanie der Zeit gewordene Überschätzung der humanistischen Ideale („Die Humanisten"). Die Zerstörung aller bisherigen Anschauungen durch die furchtbare Aufregung des Pestjahres wird zur Grundlage genommen, und nun analysiert die Erzählung, wie unter solchen Umständen sich die Eindrücke bestimmter Geschehnisse gestalten. Doch ist in diesem Buch das Ereignis selbst noch Hauptsache, und sein Vortrag in wundervoller, in Marmor meißelnder Sprache macht die Sammlung zu einem der am höchsten stehenden Werke aus der alten Schule der historischen Novelle. „Die Vermählung der Toten" wäre eines C. F. Meyer nicht unwürdig.

— Aber erst in den „Italienischen Erzählungen“ (1895) hat die langsam und mit tiefstem Ernst produzierende Dichterin jene Stufe des modernen, psychologisch analysierenden Realismus erreicht. Nun freut sie sich, jenseits von Gut und Böse, der bunten Fülle von Eindrücken, die jedes Ding auslöst, und die um die unendliche Menge „wirklicher Gegenstände“ noch zahllos neue Welten von Vorstellungen herumbildet. Wie auf ein ganz einfaches Herz „aus dem Volke“ bestimmte Erfahrungen wirken („Pensa“, „Die Glücksnummern“), oder auf eine feingebildete Dilettantennatur eine zur fixen Idee werdende Liebe („Erreichtes Ziel“), das lockt sie jetzt mit unnachahmlicher Einfachheit wiederzugeben. Die Fabel selbst ist Nebensache, sie wird (in „Pensa“) ziemlich konventionell behandelt. Ja, wo die Dichterin sich einmal von der auch ihr stark eignenden didaktischen Neigung verleiten läßt, da gerät wohl die Erzählung fast so schematisch-steif, wie jene mit der pedantisch Stiche zählenden Genauigkeit einer weiblichen Handarbeit symmetrisch vorrückenden Frauenromane vom Typus der „Guten Familie“ („Schuster und Schneider“).

„Es ist nur ein Zustand und keine Geschichte.“ Wer so spricht, ist Lyriker. Und unter den vielen, die in dieser Zeit lyrische Gedichte machen, steht in der That Isolde Kurz da mit der ganzen Seltenheit einer echt lyrischen Natur. Ihre „Gedichte“ (zuerst 1889) bilden ein schmales Bändchen; aber wenig Gedichtsammlungen in deutscher Sprache enthalten mehr echte Poesie. Zustandsschilderung ist alles. Die „Ballade“ fehlt ganz; selbst wo eine grausige Begebenheit mitgeteilt wird („Die Hochzeit in der Mühle“), ist die Erzählung ganz in Stimmung aufgelöst, so sehr, daß die Deutlichkeit leidet. Fremde Einflüsse fehlen nicht völlig, mehr aus der benachbarten Kunst Böcklins („Mittag am Meer“), als aus der Litteratur, wenn auch Goethes wundervoller „Ewiger Jude“ auf „Die Nazarener“ gewirkt hat. Im wesentlichen erscheint doch eine durchaus originelle Persönlichkeit. Die Reflexionspoesie mit ihrer herben Skepsis („Zukunftsgedanken“; Sinngedichte) könnte man noch allenfalls in die Zeit Scheffels und seiner Nachfolger zurückdatieren; aber schon ein Gedicht wie „Weltgericht“ mit der großartig gedachten, rein ästhetischen Würdigung des Weltganzen gehört nur in die Tage Nietzsches. Modern aber sind vor allem die rein lyrischen Poesien. Auch hier löst sie von den vorübergehenden Erscheinungen den Duft, um ihn mit Zauberkunst in seiner ganzen

Frische in die kryſtallklare Form eines Gedichts zu bannen. So in dem ganz individuellen „Frühlingslied“, ſo vor allem in der wundervollen Reihe „Asphodill“. „Sunt lacrimae rerum“, ſagt Vergil, und der ſkeptiſche Kritiker Lemaître fand in dieſem Ausſpruch die Hälfte ſeiner Berühmtheit begründet. Die Dinge ſelbſt weinen zu laſſen, ihre Thränen (wie in der Mythe von Phaeton) zu goldhellen Schmuckſtücken zu verdichten — das iſt die Kunſt dieſer lyriſchen Realiſtin. Wie der Tod des Geliebten in der Überlebenden täglich andere Empfindungen erweckt, wie er fortwirkend immer neue „Geſpenſter der Ereigniſſe“ ausſchickt, aber italieniſche, klar, hell, greifbar zu ſehende — das ſpiegelt ſich in dieſen ergreifendſten Totenklagen der neueren Lyrik. Vergleicht man ſie mit den ſchönen Gedichten, die Heyſe dem Tod ſeiner Kinder, Geibel und Hopfen dem ihrer Frauen gewidmet haben, ſo ſieht man die Linie der Entwickelung, die von Iſolde Kurz dann weiter zu Stefan George und ſeinem Kreis führt: immer feinere Ablöſungen vom Grob-Thatſächlichen, immer intenſivere Verſenkung in die Realität der Empfindung, immer kunſtvollere Abrundung zu einem rein lyriſchen Gebilde — nur Zuſtand, keine Erzählung. Die innere Form der Lyrik hat Iſolde Kurz wie wenige befreien helfen; in der äußern iſt ſie dem klaſſiſchen Stil der ſchwäbiſchen Romantiker Uhland, Mörike, Waiblinger treu geblieben.

Wie altmodiſch wirkt daneben der anſpruchsvolle „Lärm in Gefühlen“ in den Gedichten (1882) der Marie Eugenie delle Grazie (geb. 1864 in Weißkirchen) mit dem pathetiſch-ſentimentalen Dichterſelbſtlob aus den Tagen Freiligraths! Und wie blaß wirken die hiſtoriſchen Geſtalten, die ihr „modernes Epos“, „Robespierre“ (1894), vorführen will, neben den erſchreckend lebendigen Geſpenſtern der Iſolde Kurz! Umſonſt ſpielt ſie in überflüſſig derben Ausdrücken den ſtarken Mann — ein wahrer pſychologiſch begründeter Realismus beſeelt dies monotone Geſchichtsepos ſo wenig wie die zuweilen effektvollen Gedichte.

Die Lyrik ward aber ſonſt der Boden, auf dem zuerſt der neue Geiſt auch neue Formen zu ſchaffen ſuchte. Oft ungeſtüm, in unklarem Drang, oft doktrinär, mit ausgetüftelter Berechnung; ſelten aus innerer Notwendigkeit heraus zu wirklicher Verjüngung hin.

In jenem Kreiſe, der die Brüder Hart umgab, trafen wir vor allem Lyriker: neben den Brüdern ſelbſt Henckell, Holz, Hartleben.

Der letzte bildete sich zum Erzähler, Holz zum Dramatiker aus; zunächst empfanden sie sich doch als Lyriker und ließen eine Auswahl ihrer lyrischen Dichtungen unter dem Titel „Moderne Dichtercharaktere“ (1885) erscheinen. Die von der Kritik der Brüder Hart stark abhängige Einleitung von Karl Henckell betont, die junge Generation des erneuten, geeinten, großen Vaterlandes strebe dahin, die Poesie wieder zu einem Heiligtum zu machen; das „Credo“ von Hermann Conradi verspricht eine neue Lyrik, will eine Zeit der „großen Seelen und tiefen Gefühle“ begründet sehen; ein Motto lautet: „Wir rufen dem kommenden Jahrhundert.“ Mit all diesen pausbäckigen Ankündigungen wird nicht ohne weiteres klar, was der Kreis will. Arno Holz, der eigentliche Theoretiker der Gruppe, ruft breitspurig, wie es seine Art ist:

Kein rückwärts schauender Prophet,
Geblendet durch unfaßliche Idole —
Modern sei der Poet,
Modern vom Scheitel bis zur Sohle.

Es bleibt doch immer auszumachen, was unter dieser bis zum Überdruß betonten Modernität schließlich zu verstehen sei. Der Dichter, denkt man, soll alle Strömungen der lebenden Gegenwart in sich aufnehmen und verarbeiten. In der That sieht man neuere Tendenzen stark betont, insbesondere politisch-sociale. Aber andere Gedichte suchen nur durch die Stoffwahl, oder in der Formgebung durch Bevorzugung der freien Rhythmen Neuheiten zu erzielen. Zumeist bleibt es bei der Absicht. Und das schlimmste ist, daß dieser Ton posaunenblasender Gerichtsverkündung bei sehr schwacher Dichterlunge diesen „Modernen“ vielfach eigen blieb, auch als sie nicht mehr das Privilegium der Jugend hatten; am ärgsten ihrem nominellen Führer, dem ganz „unmöglichen“ Vielschreiber Wilhelm Arent (geb. 1864). Fast dem ganzen Kreis der „Friedrichshagener“ und ihrem Nachwuchs in der „Gesellschaft“ fehlte die Hauptsache: die Entwickelungsfähigkeit.

Einige strebten die Modernität auch fernerhin ganz äußerlich in radikaler politischer Tendenz an; so Maurice Reinhold v. Stern (geb. 1860) aus Reval, und John Henry Mackay (geb. 1864) aus Greenock in Schottland, der schwunglos Leitartikel versifiziert und auch in einem gestaltenlosen Diskutier-Roman „Die Anarchisten“ (1891) seine künstlerische Schwäche dargethan hat. Höher

steht schon der bedeutend ältere Leopold Jacoby (1840—1895) aus Lauenburg, dessen freie Rhythmen und Strophen „Es werde Licht“ (1870) als erste Nummer auf dem Katalog der auf Grund des Socialistengesetzes verbotenen Bücher standen (23. Oktober 1878); besonders freilich in seiner unpolitischen Poesie („Çunita“ 1884). Der hervorragendste dieser Gruppe ist aber Karl Henckell (geb. 1864) aus Hannover. Er ist ein Idealist der alten Schule, der Ton und Inhalt der alten Revolutionslyrik nicht ohne Kraft erneuert („Amselrufe“ 1888, „Trutznachtigall“ 1891), aber unter der Hülle des lärmenden Agitators ein feinsinniges, für Goethe begeistertes Dichterherz birgt und in zarten Klängen leichter Verschen zuweilen an Herwegh erinnert — ein lauter Rhetor und ein verstohlener Lyriker. Deshalb gelang ihm auch — wie fast nur noch Hartleben — ein Emporsteigen zu reinerer Kunst. Nun wagt er (Gedichte 1898) ganz einfache, leise Weisen anzustimmen, die fast Mörikes Namen auf die Lippen rufen:

Immer, wenn die Tage kommen,
Wo die Rosen sind erglommen,
Wo die roten Rosen blühn . . .

Weht ein Hauch von Glückbegehren
Mit den schweren, düfteschweren
Lüften aus dem Gartengrün. —

Unmöglich wäre es nicht, daß der Treibhaushitze des jüngstdeutschen Dichtertreibens eine Mitschuld an der schwachen Entwickelung manches Talents zugehört. Solche Gruppen pflegen, wie religiöse Sekten, das zu stark zu betonen, was sie von der Kirche scheidet, das viel zu wenig, was sie mit der großen unsichtbaren Gemeinschaft der Heiligen verbindet. Tendenz im politischen wie im ästhetischen Sinne gilt dort mehr als Kunstvollendung. Deshalb ist noch kaum je aus solcher Gruppe eine wirklich neue Kunst hervorgegangen; aber wie der Göttinger Hain der Lyrik Goethes, so hat auch der Friedrichshagener Kreis neuen Entfaltungen der Lyrik Bahn gebrochen. Denn ein durchaus gesundes Gefühl lag doch ihrem unklaren Streben nach „Modernität“ zu Grunde. Dilettanten selbst im rein Technischen, durften sie dennoch die Mehrzahl der Tagespoeten Dilettanten nennen; sie hatten vor den reinen Bildungsdichtern die Innigkeit des poetischen Erlebens voraus. Die „Moderne“ war schließlich doch nur die Vertreterin der Wirklichkeit: das reale Leben wollte man intensiver erfassen,

als das Münchener Epigonentum es that, das wirkliche, jetzt eben vorhandene, greifbare Leben.

So wuchs aus der neu erwachenden Freude am Leben ein kräftiger Realismus heraus. Ein heftiges Schelten auf die Welt, socialer Pessimismus, persönliche Byron-Allüren und nervöses Schmollen mit der Existenz können doch darüber nicht täuschen, daß für diese jungen Leute die Realität wieder ganz neue, unentdeckte Reize besaß. Sie beobachteten die Fledermaus und die Schankmamsell mit der ganzen Entdeckerfreude Köpperts (im „Rangierbahnhof"); sie führten ihre Entdeckungsreisen durch die nächstliegende Wirklichkeit mit der Naivetät eines Bauern vor, der zum erstenmal eine Stadt sieht; so neben Karl Bleibtreu („Schlechte Gesellschaft" 1885, „Größenwahn" 1888) vor allem der arme Hermann Conradi (1862—1890), dessen „Lieder eines Sünders" (1887) so krankhaft-leidenschaftlich suchend umhergreifen wie die Hände eines Fiebernden, und dessen Romane („Phrasen" 1887, „Adam Mensch" 1889) das geistreiche Spiel der jungdeutschen Romane mit blutigem Ernst erneuern. Ihnen folgten mit Kneipenromanen Felix Hollaender (geb. 1867: „Jesus und Judas" 1890) und besonders der stark „dekadente" Schnellschreiber Heinz Tovote (geb. 1864: „Im Liebesrausch" 1890, „Fallobst" 1890); auch M. G. Conrads Bücher gehören zum Teil hierher. Hollaender hat sich dann zu feinerer Kunst der Seelenanalyse entwickelt („Das letzte Glück" 1899), ohne doch den tendenziös „antiphilisträsen" Standpunkt zu gunsten Fontanischer Objektivität zu überwinden. Jedoch brachten fremde Einflüsse wie Murgers „Scènes de la vie de Bohême" (deren Wirkung auf die Jugend Bierbaum in „Stilpe" verewigt hat) und besonders Maupassants glänzend erzählte, aber von einer morschen Weltverachtung erfüllte Geschichten bei diesen sogenannten Naturalisten bald eine konventionelle Färbung hervor, die bei dem Schweden Ola Hansson (geb. 1860: „Parias" 1890, „Alltagsfrauen" 1891), der noch seine Landsleute Strindberg und Garborg in die Mischung warf, zu unerträglicher Affektation ausartete.

Aber bei den Jungen selbst blieb man vor dieser raschen Entstellung des Realismus in eine antiidealistische Häßlichmacherei, die so unwahr ist wie die idealistische Schönmalerei Älterer, vorerst bewahrt; bewahrt gerade deshalb, weil man schaffensfreudig war, weil der unendliche Reiz des wirklichen Lebens als eines künstlerisch fruchtbaren Problems der Generation nach Nietzsche — mit und

ohne sein Zuthun — neu aufgegangen war. Aus diesem gesunden Quell ist der Strom des neueren Realismus hervorgegangen, so gut wie bei Rubens und den alten Holländern: auch Jan Steen war ein Bummler, wenn auch ein genialerer als die jungen Poeten, die dies Kostüm anlegten. Man kann es nicht leugnen: bei diesen jungen Leuten, die das Leben bis in seine letzten Perversitäten zu kennen vorgaben, ward man öfters an den Berliner Opernsänger erinnert, dem ein bis dahin mißtrauischer Hotelbesitzer sofort unbedenklich seine Tochter zur Braut gab, nachdem er ihn als Don Juan gesehen hatte. Der krampfhafte Realismus mancher deutscher Zolaisten war nur eine Reaktion gegen zu viel „Tugend"; wie jener Musterknabe es sich als Belohnung ausbat, fünfzehnmal „Schwein!" sagen zu dürfen. Arno Holz hatte zunächst ein „Gedenkbuch" an Emanuel Geibel (1884) herausgegeben; auch Sudermann steuerte sich erst allmählich in den Realismus hinüber.

Aber selbst als die „Modernen" sich darüber klar wurden, daß sie Realisten sein wollten, war damit noch nicht allzu viel gesagt. Zunächst freilich schien damit oder mit Zolas Parole „Naturalismus" alles entschieden. Man erklärte einfach, nur die Wahrheit geben zu wollen. Immer wieder wurde von den Theoretikern wie von den Praktikern wiederholt, „Schönheit" sei ein unklarer, unfaßbarer Begriff, „Wahrheit" allein sei zu erstreben, wobei Otto Brahm und Paul Schlenther, die tapfersten und erfolgreichsten kritischen Verfechter des deutschen Realismus, durch Citate aus Goethe und Schiller den Zusammenhang mit den Klassikern wiederherzustellen versuchten. Gewiß war eine Verwandtschaft mit deren Anfängen in „Sturm und Drang" da; aber ihre Entwickelung zeigte doch am allerdeutlichsten, daß der Begriff „Wahrheit" mindestens so vieldeutig, so subjektiv, so unfaßbar ist wie „Schönheit". Hat denn Goethe in seinen stilisiertesten Produkten nicht erst recht Wahrheit, die höhere Wahrheit, die eigentliche Wahrheit im Gegensatz zu der „bloßen Naturnachahmung" geben wollen? Aber wenn man um 1890 herum die Pilatusfrage aufwarf: „Was ist Wahrheit?", so erhielt man einfach und kurz die Antwort: „die Wahrheit!" Thatsächlich verstanden doch die jungen Realisten das Verschiedenste darunter. Die einen erklärten die Individualität, die Einzelpersönlichkeit für das einzig Wahre und wiederholten Bleibtreus Formel: „Subjektivität ist Wahrheit"; oder sie lösten die Persönlichkeit noch weiter auf in

ihre Momente, Stimmungen, Seelenzustände; so die Wiener Schule, unter dem Einfluß der französischen psychologischen Analyse eines Bourget. Im Gegensatze zu diesem nervösen Realismus hielt sich ein derber naiver Naturalismus einfach an die „Gegenstände“ und sah in der möglichst genauen Wiedergabe der sinnlich wahrnehmbaren Dinge und Vorgänge das letzte Ziel der Kunst: wie Bleibtreu, Bahr, Hart die Erregungen der Seele, so malten Holz, Schlaf, Hauptmann deren Ursachen. Beides schien dem social-idealistischen Realismus Teil- und Stückwerk; er leugnete die Realität des Einzelnen: es giebt nur Massenbewegungen, Massenerregungen. Auf diese Weise kam, auch abgesehen von der gleichsam zufälligen politischen Tendenz eines Henckell — junge Dichter sind immer radikal; selbst die Reichsgrafen von Stolberg waren im „Hain“ theoretische Tyrannenmörder — eine stark sociale Richtung in den Realismus eines Kretzer oder Polenz. — So weit gingen die Auffassungen der „Wahrheit“ auseinander. Objektivität und Subjektivität, mikroskopische Momentphotographie und Arbeiten mit großen Gegensätzen wie Arm und Reich, Mann und Weib (bei Helene Böhlau u. a.) vertrugen sich unter dieser Uniform. Jeder war naiv überzeugt, daß er die Wahrheit über die Wahrheit besitze.

Aber gerade diese Naivetät, diese ehrliche Überzeugtheit machte den jungen Realismus fruchtbar. Nach und nach verjüngte er erst den Roman, dann, stärker und tiefer, das Drama, endlich, vielleicht in der merkwürdigsten Weise, die Lyrik.

Den Roman sahen wir schon von jenen, die neuen Geist in alte Form zu bringen suchten, als Lieblingsmittel benutzt. Er scheint die bequemste Kunstgattung, jeder Tendenz am leichtesten dienend, und durch das stoffliche Interesse, das er am stärksten mit sich führt, wirbt er leichter als die spröderen Gattungen. Dazu ist gerade in unserem traditionsfeindlichen Vaterlande die Kunstform des Romans — anders als in Frankreich! — so locker, daß sie den Neuerern kaum Widerstand zu bieten schien.

Die realistische Theorie betonte sehr stark das ältere Wort, daß es in der Kunst nur auf das Wie, gar nicht auf das Was ankomme, und der dürre Falstaff der Partei, Conrad Alberti, vergröberte die Parole zu dem bekannten schreckbaren Ruf, als dichterischer Stoff stehe der Tod des größten Helden nicht höher als die Geburtswehen einer Kuh. Selbst abgesehen von der heraus-

fordernden Geschmacklosigkeit des Vergleiches ist das psychologisch unwahr, denn ein „Held“ ist eben eine interessante Persönlichkeit, d. h. er bietet einen Stoff, der den Autor und das Publikum zu künstlerischer Behandlung und künstlerischem Genuß von vornherein reizt. Sieht man aber von solchen Übertreibungen ab, so enthält die Lehre, daß es in der Kunst auf das Was gar nicht ankomme, rein theoretisch eine relative Wahrheit; praktisch gar keine. Denn jeder Künstler, jede Kunst wird solche Stoffe aufsuchen, in denen die specielle Begabung und Tendenz sich am günstigsten bewähren können.

Stofflicher Realismus tritt daher zuerst nachdrücklich auf. In Verbindung mit socialen Auffassungen bildet er das einzige Verdienst in den Romanen von Max Kretzer (geb. 1854 in Posen), den eine übertreibende, im Äußerlichen befangene Kritik nicht nur als den „Gustav Freytag des socialen Romans“, sondern gar als den „Epiker der deutschen Moderne“ bezeichnet hat. Wie Gerhart Hauptmann der Sohn eines verarmten Hotelbesitzers — auch Sudermann ist ähnlichen Verhältnissen entsprossen — hat er dreizehnjährig in Berliner Fabriken um einen Thaler Wochenlohn gearbeitet und dabei mit mächtigem Bildungsdrang in den Nächten gelesen. „Soll und Haben“ und die „Rougon-Macquart“ reizten ihn zur Nachfolge. Zunächst war sein Realismus noch recht stark von der bürgerlich-romantischen Manier Gustav Freytags beherrscht. „Sonderbare Schwärmer“ (1881) ist immer noch wesentlich ein Roman im Stil des Jungen Deutschland. Bismarck, durchsichtig genug als Vertreter des bösen Prinzips gezeichnet, und der bekannte Bastard aus hochadeliger Familie ringen um ein Mädchen; abenteuerliche Begegnungen, Verführungsversuche, gesucht humoristische Nebenpersonen und Scenen erinnern an „Die verlorene Handschrift“ noch mehr als an „Soll und Haben“. Wenn neben die Litteratenwirtschaft — mit reichlichen Porträts aus der Berliner Schriftstellerwelt — das Gründertum großen Stils tritt, so war diese „Modernität“ auch nichts Neues mehr und etwa in Spielhagens „Sturmflut“ (1876) längst verwertet; wie denn in dem mit sichtlicher Sympathie gezeichneten Bilde des berühmten, ja herrschenden Romanschriftstellers „Spielbach“ Kretzer seinem dritten Lehrer ein Denkmal gesetzt hat. Der Fortschritt über Spielhagens Realismus hinaus besteht wesentlich darin, daß Kretzer damals bereits die Berliner Tiergartenstraße, die in der „Sturmflut“ Parkstraße heißt,

Tiergartenstraße nennen wollte; was aber sein Verleger nicht erlaubte. Spricht doch Wilbrandt heute noch etwa von der alten Hansestadt am Meer, die er um Himmels willen nicht „Rostock" nennt. Im übrigen aber hatte Kretzer weder in der Fabel die Lust an romanhaften Abenteuern, noch im Stil das gedunsene Papierdeutsch überwunden, durch die unser deutscher Durchschnittsroman so weit hinter seinen französischen oder nordischen Konkurrenten zurückbleibt. Auch die seltsame Nachlässigkeit, mit der sich deutsche Autoren gegen die einfachsten Thatsachen zu benehmen pflegen, die sie zufällig nicht genauer kennen, hat der Realist Kretzer so wenig abgelegt wie Schriftsteller anderer Richtungen. Kretzer läßt einen illegitimen Sohn ein Fideikommiß erben wie Paul Lindau (in der „Gräfin Lea") eine Frau. Wolzogen läßt (im „Kraft-Mayr") einen Organistensohn aus Bayreuth im schönsten Bayrisch sprechen, weil das fränkische Städtchen zufällig zum Königreich Bayern gehört. Raabe baut („Zum wilden Mann") seine Katastrophe auf einer juristisch unmöglichen Schuldforderung auf, und Helene Böhlau läßt (im „Recht der Mutter") einen Mann als Hehler ins Gefängnis (nachher heißt es sogar „Zuchthaus") wandern, bloß weil er ein Zeugnis verweigert hat. Darin geben, wie man sieht, Realisten und Idealisten, alte und neue Schule bei uns sich nichts nach; gar über die juristischen Schnitzer unserer Dramatiker ist eine eigene Studie geschrieben worden. Der nahe liegenden Versuchung, sich nach Dingen zu erkundigen, die man nicht genau kennt, haben mit wenigen Ausnahmen — die leuchtendsten sind Goethe und Gottfried Keller — unsere deutschen Schriftsteller fast immer siegreich zu widerstehen gewußt. Nicht einmal um die Geheimnisse fremder Sprachen bekümmern sie sich, wo sie sie anwenden. Spielhagen läßt einen italienischen Jesuiten ausrufen: „il mio figlio!" (statt: „mio figlio") und Wolzogen gebraucht einem Rittmeister gegenüber, der französischen Sprachunterricht erteilt, regelmäßig die Anrede „mon capitain" (statt: „mon capitaine").

Inzwischen wuchs der Autodidakt zum selbständigen Schriftsteller heran. Was in Kretzer reifte, war freilich wesentlich doch nur die Gesamtauffassung. Man sagt, nur er habe das Wesentliche der neuen Romanform erkannt: „die sociale Dichtung als künstlerische Darstellung der in der ökonomischen Lage gefesselten Persönlichkeit". Mindestens strebte er es an. „Die Betrogenen" (1882) und „Die Verkommenen" (1883) wollten typische Zeitromane

sein, wie fünfzig Jahre früher „Die Zerrissenen“ und „Die Europamüden“; nur daß jetzt der Zwang der socialen Verhältnisse so stark betont wurde wie damals der herrschender Geistesstimmungen. Dieser Versuch, den Einzelnen und sein Schicksal lediglich als Ergebnis der herrschenden Gesamtlage darzustellen, erreichte seine Höhe in „Meister Timpe“ (1888). Hier sollte die Vernichtung des Handwerks durch den Großbetrieb geschildert werden. Leider verdarb sich Kretzer das höchst dankbare Thema durch altmodisch-romanhaftes Anfassen. Er hatte nicht von Ibsen gelernt, daß bei solchem Kampf gerade darin die Tragik liegt, daß jeder in seiner Weise im Recht ist; sondern mit politisch-tendenziöser Einseitigkeit machte er den Fabrikherrn zum Bösewicht, den kleinen Drechsler zum edlen Märtyrer. Das Buch ward so gehässig und unrealistisch wie ein rechter Frauenroman. Daß der Fabrikant dem Handwerker seine Modelle stiehlt, schwächt die Tiefe des Konflikts böse ab. Kretzer bringt aber seinen Handwerker noch weiter in den Nachteil, indem er ihm einen schlimmen Sohn giebt, dessen Herzenskälte die Thatkraft des Alten lähmt. Das sind alles romanhafte Züge, die den typischen Charakter der Handlung zerstören. Der Sohn, der seine eigenen Eltern nicht zur Hochzeit mit der Fabrikantentochter einlädt, stammt unmittelbar von jenen Jünglingen des jungdeutschen Romans ab, die zwei sociale Schichten so überdeutlich in Verbindung setzen; wie denn auch die drei Timpes, Großvater, Vater und Sohn, mit naiver Deutlichkeit als Vertreter dreier Generationen gezeichnet — und kommentiert werden. Individuelle Gestalten gelingen Kretzer nur in den Nebenfiguren der Trinkstube, typische werden blasse Schemen; so der Fabrikant, und zwar in socialistischer Beleuchtung.

Mit böser mechanischer Regelmäßigkeit spielt sich die Handlung ab wie auf einer wohleingerichteten Maschine. Der Stil schwankt hin und her zwischen dem fehlerhaften Deutsch des Autodidakten („So erneuerte man das Bündnis und trennte sich als die alten Ehrenmänner“) und der gespreizten Rede des Durchschnittsromans: „Laß den Gedanken daran fallen“, sagt der Schutzmann zum Nachtwächter! In Sprache, Fabel, Charakterzeichnung — überall ein Rückschritt hinter den Realismus Freytags oder der Luise v. François, in den vollen „romanhaften Roman“ hinein! Und dennoch begrüßte man dies mißlungene Werk als eine große That, und ein Recensent preist es als ein modernes Epos, das innerlich

und äußerlich, in Sprache und Gliederung, in Zeichnung und Schilderung das Gepräge vollendeter Ausreifung einer künstlerischen Persönlichkeit trage. Gerade nur künstlerisch ist hier gar nichts: bald stört verstandesmäßige Regelmäßigkeit (wie in der Anlage der Fabel), bald unkünstlerische Unklarheit (wie in der Sprache). Der Autor rang noch mit der Doktrin und der Tendenz, mit dem Vorbild Zolas (das die „Drei Weiber", 1886, ganz beherrscht) und mit dem Bedürfnis, über den Naturalismus wegzukommen.

In seiner dritten Periode hat Kretzer ein Mittel gefunden, den Naturalismus einzudämmen. Es ist dasselbe, zu dem Huysmans und Helene Böhlau, Garborg und Strindberg kamen: der Symbolismus. Eine ganze Reihe von intrigenreichen Tendenzromanen („Der Millionenbauer" 1891, „Die Buchhalterin" 1894) war erschienen, als plötzlich „Das Gesicht Christi" (1897) überraschte. Gewisse französische Bilder, in denen Christus mit einem Mal an reich besetzter Tafel unter befrackten Herren und tief dekolletierten Damen erscheint, stehen zum Vergleich näher als die in der Auffassung einheitlichen deutschen Gemälde Uhdes; denn auch Kretzer schiebt das Bild Christi mit recht absichtlicher Paradoxie mitten in ein Gemälde äußerster Verkommenheit. Aber dieser Kontrast wirkt, und die milde Großartigkeit der mystischen Erscheinung ist in ihrer Art so wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht wie das grenzenlose Elend in der Arbeiterwohnung. Die Psychologie der Verhältnisse beherrscht Kretzer jetzt ganz anders als im „Meister Timpe", wo sich alles so furchtbar einfach und regelrecht machte; auch die Psychologie der Gestalten ist vertieft. Früher ging sie bei Kretzer nie über das hinaus, was man sich etwa auf der Straße von einem Dritten erzählt: „der Meister Timpe ist ja ein guter Kerl, und sehr fleißig, aber er ist viel zu sehr von seinem Jungen entzückt — der wird ihn noch mal ruinieren." In ein paar Äußerungen von dieser Art steckt in der That alles, was der Verfasser damals von dem Seelenleben seines Helden wußte. Jetzt erst sind ihm die inneren Widersprüche aufgegangen, in denen die Seele lebt: das Bedürfnis nach Religion in dem glaubenslosen Arbeiter, die tiefvergrabene Skepsis in dem frommen Pastor. Der Fabrikant zwar ist immer noch ganz „Raubtier", und die Scenen, die den Kampf seiner lüsternen Begehrlichkeit mit der Not der Arbeiterin vorführen, haben eine Breite, die weder in der Ökonomie des Romans noch in der

sonstigen Art Kretzers begründet ist; sie verdanken sie lediglich der polemischen Tendenz. Aber im Ganzen wirken jetzt die Gestalten, wie sie wirken sollen: typisch und doch individuell. Nur die Sprache hat Kretzer auch jetzt noch nicht meistern gelernt; immer noch baut ein einfacher Arbeiter steife papierdeutsche Perioden: „Dann hast du in der Einfalt das Richtige getroffen, um das Spiel möglichst wahr erscheinen zu lassen.“ Wo spricht man so? Doch eben nur in Romanen!

Man braucht nur Kretzers freundliches blondes Gesicht mit den hellen Augen mit dem energischen, wenn auch etwas absichtlich stilisierten Kopf Hermann Sudermanns (geb. 30. September 1857 in Matziken in Ostpreußen) zu vergleichen, um die ganze Verschiedenheit der Temperamente zu erkennen. Kretzer ist im Grunde eine altmodisch-idyllische Natur, deren Sympathien ganz bei dem kleinbürgerlichen Hausfrieden Timpes sind; Sudermann ist in der That „modern vom Scheitel bis zur Sohle“. Hier liegen seine Vorzüge wie seine Schwächen.

Sudermann ist nervös, voll unruhiger Hast im Sprechen wie im Schreiben. Es giebt kaum einen Ort in der Welt, der zu stiller paradiesischer Ruhe mehr einzuladen scheint als das herrliche Bellaggio. Die elysischen Gärten mit dem betäubenden Geruch der Olea fragrans scheinen eine einzige sybaritische Ruhebank zu bilden, zu deren Füßen der Comer See leise mit musikalischem Rhythmus unser Ohr umschmeichelt. Man ist gefesselt wie in den Zaubergärten Armidens. — Hier, wo die Eile eigentlich eine klimatische Unmöglichkeit, sahen wir einen großen Mann in weißem Flanellanzug, einen Schlapphut auf dem länglich-eckigen Kopf mit dem stilvollen dunklen Bart, hastig durch die Orangen-Alleen stürzen. Es war Sudermann. Heyse wäre hier mit leise wiegendem Schritt gewandelt; Hölderlin hätte sich in das Gras gelegt und still um sich geschaut. Das ist der Unterschied dreier Zeitalter. Der moderne Realist hat so viel mit dem Einpacken aller Eindrücke zu thun, daß er zu ihrem ruhigen Durchleben keine Zeit behält. Und Sudermann ist keine Natur von solcher Genialität, wie etwa Fontane, daß er den Momenteindruck sofort verarbeiten könnte. Daher das Unausgegorene in seinen Werken; alle Suppen kommen zu heiß, alles Fleisch ungar, alle Kuchen mit Wasserstreifen auf den Tisch. Das liegt bei ihm nicht, wie Ähnliches bei anderen deutschen Autoren, an mangelndem Fleiß der Ausarbeitung, sondern an mangelnder Energie der inneren Vor-

bereitung. „Flackern" ist nicht umsonst ein Lieblingswort Sudermanns: eine flackernde Hast jagt ihn sofort zu einem neuen Eindruck, einem neuen Effekt, ehe der erste noch ausgereift ist.

Ich habe diesen Grundmangel vorweggenommen, weil er mir vor allem die „note personnelle" in Sudermanns Schaffen zu bilden scheint. Hier liegt die Achillesferse seiner Modernität. Die meisten Jungdeutschen leiden an der Unfähigkeit der Entwickelung: Bleibtreu oder Conrad sind noch heut die hoffnungsvollen Wunderknaben, als die sie vor fast zwanzig Jahren zuerst in die Arena sprangen. Sudermann, in seinem Streben viel ernster, in seinem Lernen unendlich tapferer und ausdauernder als sie, ist nicht an die kurze Kette eines stabilen Talents gebunden; aber jene verhängnisvolle Unfähigkeit der vollen Entwickelung hat sich bei ihm sozusagen auf die inneren Organe geschlagen. Der einzelne Eindruck kommt nicht zu seinem vollen Recht; mindestens nicht der psychologische: sinnlich wahrnehmbare Eindrücke faßt Sudermann, wie sein Landsmann Halbe, mit raschem, scharfem Jägerblick auf. Hier ist er daher von größter Anschaulichkeit. J. P. Jacobsen und Theodor Storm, die Meister der Stimmungsnovelle, haben wohl zuerst die „Hand-Psychologie" in die Erzählungskunst eingeführt: die Beobachtung der kranken oder robusten, nervösen oder abgearbeiteten, eleganten oder ordinären Hand. Erst der modernen Freude an der vielgestaltigen Realität blieb es vorbehalten, in der Litteratur die individualisierende Zeichnung der Hände nachzuahmen, die in der Malerei längst üblich war. So weiß gerade Sudermann die Hand als charakteristische Probe des Menschen zu erfassen: man denke nur an die weichen, weißen, wehenden Hände des Landrats im „Katzensteg"; oder an wirksame Kontraste wie diesen: „Ulrichs schmale schlaffe Hand lag in Leos harten Pranken" („Es war"). Diesen Kunstgriff haben ihm dann Jüngere abgelernt: „Seine Hand lag rötlich schmal und mager in der fleischigen, sehr weißen Hand des Hauptpastors," heißt es etwa in Leo Hildecks „Feuersäule". Aber bei Sudermann ist das nur ein Einzelfall der raschen sicheren Beobachtung konkreter Dinge. Ulrich im Staubmantel ist „wie ein wandelndes Handtuch anzuschauen, dem man einen Kopf aufgesetzt hat". Ebenso rasch und bestimmt giebt er individuelle Geräusche wieder: das Sofa kreischt bei jeglicher Berührung „wie eine hungrige Krähe". Oder er studiert (nach dem Muster der Franzosen, vor allem von Zola im „Ventre de Paris" und von Huysmans in

„A rebours“) die Eigenart der Gerüche, des milden Iris- und des scharfen Opoponax-Parfums. Dies sichere Wahrnehmen äußerer Erscheinungen macht ihn auch — wie Jacobsen und wie Flaubert — besonders fähig, den Umschlag einer Stimmung, eines Gesichtsausdruckes zu beobachten. Aber die Hast hat zur Folge, daß er bei den äußeren Eindrücken, bei den Symptomen hängen bleibt. Über die erste Wirkung kommen geistige Eindrücke bei ihm selten hinaus.

In all dem liegt nun eigentlich, so modern es auch ist, ein ausgesprochen naives Element; die „Moderne“ hat eben auch ihre Naivetäten, wie jede ausgesprochene Richtung. Und man darf wohl sagen, daß in Sudermann ein Erzählertalent von großer Ursprünglichkeit und Frische blüht. In der Lebhaftigkeit des Mitfühlens, in dem raschen Strom der Erfindung, in dem Erblicken des sinnlich Wahrnehmbaren sind seine Romane und Novellen („Frau Sorge“ 1887: 1898 in 40. Auflage; „Die Geschwister“ 1888, „Der Katzensteg“ 1889, „Im Zwielicht“ 1890, „Iolanthes Hochzeit“ 1892, „Es war“ 1894) der etwas mühsamen Detailmalerei seiner Mitbewerber wie Wolzogen entschieden überlegen; nur Ompteda hat etwas von dieser unschätzbaren Frische. Geradezu homerisch wirkt bei Sudermann, wie bei Jeremias Gotthelf, die naive Freude am menschlichen Besitz, vor allem an dem ursprünglichsten, dem landwirtschaftlichen: die Pflug- und Säemaschinen werden („Es war“) so liebevoll charakterisiert wie bei Pindar die Rosse, und eine solche Maschine erhält (in „Frau Sorge“) eine symbolisch-feierliche Bedeutung wie bei Zola die Lokomotive. Homerisch, wenn auch im Sinne unserer Zeit kein Vorzug, ist auch die Beschränkung auf eine geringe Zahl fester Typen: der stürmische Durchgänger und der weichherzige Idealist, die dekadente Weltdame und der himmelblaue Backfisch, der anspruchsvolle grüne Junge und der tyrannische, sittenlose Vater kehren immer wieder, und auch die Umgebung hat gewisse feste Züge.

Zu diesen angeborenen Erzählergaben Sudermanns kommt noch ein unschätzbares Geschenk des Himmels: der Humor. Ein breiter mächtiger Realismus fordert den Humor als Ergänzung; Realismus ohne Humor ist auf die Dauer so unerträglich wie Idealismus ohne Poesie. Beide werden, wenn ihnen dies Beste fehlt, zur baren Prosa, sei es nun idealistisch-rhetorische oder realistisch-triviale Alltagsrede. Daß ihnen der Humor fehlt, macht die Goncourt und Zola zu Pedanten; daß sie ihn besitzen, macht George Eliot, Flaubert,

Dickens, Reuter, Gottfried Keller, Fontane groß. Sudermann ist von vornherein vielleicht in erster Linie Humorist; und zwar von der guten Art derer, die den Humor der Dinge und Personen selbst wirken lassen (wie die alten Engländer), während Jean Paul und Wilhelm Raabe beständig nur ihren Humor an den vorgeführten Objekten üben. Sein Humor ist stark satirischer Natur. Wie Spielhagen, mit dem er die nervöse Hast und die Vorliebe für romanhafte Effekte teilt, ist er eine politisch-heftig angeregte Natur, dem „Ostelbier", wie er ihn aus seiner Jugend kennt, mit leidenschaftlicher Antipathie feindlich: stumpfsinnige Junker, wüste Landwirte, heruntergekommene Adelige fehlen bei ihm selten, und das starke Lokalkolorit macht sie ungleich lebendiger, als es die abstrakten pommerschen Edelleute bei Spielhagen sind. An seltsamem Hausrat, wie er sich etwa in der Tasche des alten Pastors oder dem Koffer seines studierenden Sohnes („Es war") vorfindet, hat er wie die Romantiker oder Gottfried Keller seinen Spaß, der eine Art Selbstironie über jene allgemeine Besitzfreude bildet. Anspielungen auf altmodische Manieren oder Bücher mischt er gern parodistisch ein. Darüber hinaus versteht er, wie echte Humoristen, Heiterkeit und Ernst zu ergreifender Mischung zu verbinden, wie etwa in jenem prächtigen Wiedersehen der in der Erinnerung idealisierten Geliebten („Katzensteg") — ein Zug, der sich zu symbolischer Bedeutung erhebt; oder in dem grimmigen Spott des Arztes über Felicitas' Selbstmordversuch („Es war"), durch den (wie so oft bei Jacobsen, und den Skandinaviern überhaupt) die Tragik sich „in eine Farce auflöst". Während die halb überspannte, halb berechnende Johanna der Weltdame predigt, beobachtet diese den vollen Busen der nonnenhaften Witwe und hält ihn für ausgestopft — ein fast Flaubertscher Zug, in dem sich rasche realistische Beobachtung und ein bitterer, weltverachtender Humor zusammenfinden.

Sudermann war dazu berufen, der Regenerator unseres Romans zu werden. Er wurde es so wenig, wie er der Reformator der deutschen Schaubühne wurde. Er ward es nicht, obwohl es ihm nicht an ernster Arbeit, nicht an rühmlichem Ehrgeiz fehlt. Wie Ludwig Fulda versöhnt Hermann Sudermann durch die im besten Sinne idealistische Sehnsucht nach Höherem; an immer größeren Aufgaben sucht er sich zu üben, statt bequem wie Hopfen bei dem bewährten Erfolg stehen zu bleiben. Aber wenn Fulda an der

Schwächlichkeit seiner Begabung scheiterte, so hinderte Sudermann eine gewisse Schwächlichkeit seines litterarischen Charakters. Groß und stürmisch legt sich der Erzähler ein. Wie eine moderne Odyssee fangen diese Romane an: ein starker und tapferer Held soll nach langer Verbannung sein eigenes Heim wieder erobern. Ungeschlachte Riesen, süßlachende Sirenen, Schiffbruch und bezaubernde Lotophagen-Küsten stellen sich ihm in den Weg. Er aber kämpft sich durch — ja, eine Zeit lang. Dann aber kann der Autor den kleinen Effekten nicht widerstehen. Dann überdecken die abgebrauchten Romanscenen die groß angelegte Grundzeichnung. Dann geht die homerische Linie in dem naturalistischen Behagen an brutalen Scenen zu Grunde.

Ich glaube nicht, daß die Berechnung, die auf den Beifall des Publikums spekuliert, hierbei die ursprüngliche Fehlerquelle ist. Den Ursprung finde ich vielmehr wieder in Sudermanns Naivetät. Wie Hopfen hat er eine naturwüchsige Roheit, weil sie gefiel, zum Kunstmittel „veredelt". Zunächst kommt er ganz unbefangen zu jenen typischen Ausbrüchen von brutaler Sinnlichkeit, Trunkenheit, faustschlagender Roheit. Sie wachsen aus seiner Technik und aus seiner subjektiven Teilnahme heraus. Sie passen daher (vor allem in seinem künstlerisch einheitlichsten Werke, „Frau Sorge") in den älteren Büchern noch zum Stil des Ganzen. Später bilden sie mit der raffinierten Atmosphäre dekadenter Empfindungen einen gesucht rohen Kontrast. Und dann allerdings wirkt er abstoßend, wie seine Adah Baranowski: „mit den Allüren der Leidenschaft, aber kalt, kalt wie ein Hundeschnäuzchen". Denn der Autor, durch den Riesenerfolg seiner Werke geschädigt, gewöhnte sich an, sich zu solchen Scenen künstlich zu montieren, in einer Art von litterarischem Rausch (wie er bei Maria Janitschek die stete Praxis bildet) sich in solche Momente auflodernder Sinnlichkeit, ausbrechender Brutalität, in denen die flackernden Flammen Sodom verzehren, hineinzusteuern.

Ursprünglich, wir wiederholen es, lagen diese Momente in seiner Art und seiner Technik begründet. Statt darüber hinaus zu einem starken persönlichen Stil zu kommen, verband er immer stilloser realistische Grundlinien von großem Gepräge mit kleinlich naturalistischer Ausführung — weil er der Verlockung der kleinen Effekte nicht widerstehen konnte.

Sudermanns Technik war eine durchaus individuelle, und zu-

gleich trug sie den Charakter des „Experimentellen", den nun einmal diese Zeit ihren Söhnen aufzwingt. Gerade deshalb war sie so hoffnungsvoll. Wie Ibsen findet sich Sudermann eines Tages einem Problem gegenüber, das er bezwingen muß. Dies Problem hat aber bei seiner viel ursprünglicheren Natur ein ausgesprochen praktisches Aussehen. Bei dem Grübler Ibsen hat es etwa die Formel: was wird, wenn die Kundmachung einer Wahrheit für ein Gemeinwesen schädlich ist („Volksfeind")? Bei Sudermann, der sich selbst so tapfer aus herber Bedrängnis heraufgefördert, und dem Frau Sorge lange eine treue Begleiterin war: wie soll es ein braver Kerl machen, damit etwas, was einmal war, abgethan ist („Katzensteg", „Es war")? Nun erwachsen ihm, wie dem großen Dramatiker, aus dem Problem heraus lebende Figuren — alle mit einer gewissen Familienähnlichkeit, aber doch aus der specifischen Lage heraus differenziert. Und nun, im Gegensatz zu Ibsens Objektivität, stellt sich der Verfasser als treuen Helfer, unsichtbar wie die Göttin Athene, neben seinen Mann und kämpft mit ihm die Sache durch. Es wird ihm zur Wohlthat, einen frechen Kerl, der seinem Odysseus im Wege ist, niederzuboxen; es wird ihm zum Bedürfnis, nach harter Arbeit mit dem siegreichen Ringer sich in Baccho et Venere gütlich zu thun. Die ganze Erregung des Kampfes ist in ihm. Wie ein kämpfender Parteimann sieht er keine Vermittelungen. Alles ist von der Stellung einer Person zu dem praktischen Problem abhängig. — Von hier konnte sich ein wahrhaft „experimentaler Roman" großen Stils entwickeln. Helene Böhlau auf der Höhe ihrer Kraft hat ihn aus dieser Problemstellung, aus diesem Mitleben, aus dieser homerischen Parteistellung heraus gewonnen. Sie war Künstlerin genug, um ihre Gestalten in voller Rundung zu erschauen. Dazu aber ließ sich Sudermann nie die Zeit. Immer genügte es ihm, ihren Schattenriß in einer bestimmten Situation zu erblicken. Daher haben seine Figuren fast alle nur die Wahrheit des Moments. In jedem einzelnen Augenblick überzeugen sie uns; wollen wir sie uns als Einheiten vorstellen, so fallen sie auseinander. Und ebenso steht es mit der Handlung. Wir geben jede Etappe zu, schon weil der Eindruck der mächtig erregten Erzählung uns hinreißt; blicken wir zurück, so schütteln wir den Kopf und sagen: es ist ein Roman. Leo (in „Es war") hätte trotz alledem Felicitas in Wirklichkeit nie besucht. Oder mindestens mußte uns eine lange Vorbereitung das glaub-

haft machen. Nach und nach mußte die starke Seele mürbe werden. Wir mußten sie in verschiedenen Beleuchtungen sehen — nicht nur ganz weiß oder ganz schwarz. Das aber giebt es für Sudermann nicht. Die Freude an der Selbstberauschung früher, die Gier nach dem Effekt jetzt lassen ihn sofort die ganze Skala der Empfindungen überspringen. Es giebt bei Sudermann keine Nuance. Das ist das Schlimmste; darum wirken all seine Dramen und seine späteren Romane so unkünstlerisch.

Und so wird auch seine Charakterzeichnung, anfänglich in altepischer Art mit wenigen Typen arbeitend, allmählich zu krankhafter Überreizung gesteigert. Weil seinem hastigen Beobachten eine Vertiefung der Charaktere nicht gelingt, sucht er durch extreme Kombinationen neue Seelen zu erschaffen. Daher diese „interessanten Weiber" mit den leidenschaftlichen Allüren und der kalten Seele, deren bestgelungenes Exemplar, Felicitas („Es war"), immer doch eine zusammenhanglose Kombination aus interessanten Momenten bleibt: es fehlt das geheimnisvolle specifische Etwas, das in jeder Seele die größten Widersprüche zur Einheit verbindet. Daher die unerträglichsten Backfische mit der unschuldsvollen Seele voll verdorbener Eigenheiten, am schlimmsten freilich im Drama: Kitty, Salome.

Immer äußerlicher werden auch die Effekte. Brandstiftung, Mord und Totschlag wurden immer bevorzugt; jetzt aber müssen die Verbrechen und Fehltritte auf sentimental untergebreiteten weichen Kissen sich malerisch dehnen. Leo kommt in wüster Trunkenheit gerade in die Weihnachtsbescherung; und wieder die Weihnachtswünsche des armen verlassenen Kindes müssen die Sünde der Mutter würzen.

So blieb ein großes Talent auf dem Wege von dem kleinen Effekt zu der großen Wirkung stecken. Die Zaubervögel singen in den Märchen verführerisch; wer aber auf sie hört, gelangt nicht in das Schloß. Die große Gesamtwirkung eines einheitlichen Kunstwerks hat Sudermann, erst unreif, dann gleich überreif, nicht erreicht; am nächsten daran war er in „Frau Sorge". Hier stützten ihn kräftige Jugenderinnerungen. Aber was daraus hätte hervorblühen können, haben die Erfolge des Dramatikers Sudermann — den ich lange nicht so hoch stellen kann wie den Erzähler — wohl für immer verhagelt.

Der realistische Roman Sudermanns hat bessere Nachfolge

gefunden als der naturalistische Bleibtreus und Conrads. Unter dem stark mitwirkenden Einfluß der unvergleichlichen französischen Erzähler, Maupassants vor allen (während Zola der Lehrer der Naturalisten blieb), bildete sich eine Schule von kräftigen frischen Erzählertalenten aus, wie wir sie seit den Tagen der Holtei und Smidt nicht besaßen. Eine gesunde, wenn auch nicht tiefgehende Psychologie, eine flotte Freude am raschen Vortrag, eine moderne Weltanschauung und vor allem kräftiger Humor zeichnen aber diese neueren vor jenen älteren Epikern aus, denen der Humor selten, die realistische Psychologie nur bei Häuptern wie Alexis und Gotthelf eigen war. Ernst v. Wolzogen (geb. 1855) aus Breslau brachte ein ungewöhnliches, in der Nachahmung von Dialekten sogar mit zu merkbarer Absichtlichkeit gepflegtes mimisches Talent in seine immer mit lebensvollen Charakterzeichnungen einsetzenden, aber in der Führung der Handlung fast immer verwahrlosten Romane („Die Entgleisten" 1893, „Ecce Ego" 1895), die er gern mit Porträts ausstattete („Der Kraft-Mayr" 1897, „Das dritte Geschlecht" 1899). Georg v. Ompteda (geb. 1863) aus Hannover, ein eifriger Schüler Maupassants („Unter uns Junggesellen" 1894), den er auch übersetzte, zeigte schon im humoristischen Roman („Die sieben Gernopp" 1895) eine ungewöhnliche Schärfe des beobachtenden Blicks und des individualisierenden Ausdrucks („ein ganz kleines Mädchen mit strohblonden wassergetränkten Zöpfen und fröhlich laufendem Näschen"); die Toastrede des alten Gernopp ist in ihrer gerührten Taktlosigkeit ein Meisterstück. Später näherte er sich, nach realistischer Schulung am Porträt („Unser Regiment" 1895), dem ernsten socialen Roman („Sylvester von Geyer" 1897). Ein warmer Hauch des Mitgefühls durchdringt diese Schilderung des armen Armeeadels; aber sie ist nicht zu künstlerischer Reife gediehen. In der Form einer erfundenen Biographie wird das Leben eines sächsischen Offiziers von der Wiege bis zum Grabe erzählt, nur allzu „sachlich". Wenn der Autor es nicht verschmäht, in der geschmacklosen Weise der Goncourt typographische Porträts von Schulanschlägen, Visitenkarten, Offizierslisten, Stadtplänen einzulegen, so werden wir durch diesen Mißbrauch des „Dokuments" nur um so mehr an Beckers „Charikles" und ähnliche Schulromane erinnert, die eine Anzahl typischer Erlebnisse zur Veranschaulichung altrömischen oder altgriechischen Lebens schematisch aneinanderreihen. Blaß bleiben die Figuren, ganz nur in einer Stellung gehalten. Doch diese

Schulung an der Romanform war dennoch dem Novelliſten zu gute gekommen — nun gelang ihm „Der Ceremonienmeiſter“ (1898), ein ſchönes Buch, in dem das letzte Aufflackern von Liebe und Jugend in einem alternden Lebenskünſtler zart und ergreifend geſchildert wird. Prächtige, wenn auch gelegentlich wieder mit zu gleichmäßig wiederkehrenden Mitteln gezeichnete Figuren umgeben die beiden Hauptgeſtalten: den alten ſächſiſchen Edelmann und die ſchöne Amerikanerin — ein Liebespaar, das an Herman Grimms „Unüberwindliche Mächte“ erinnert und bei ähnlicher Feinheit der Zeichnung, bei gleich intenſivem Intereſſe an Kunſt und Litteratur und allem, was das Leben ſchmückt, in ſeiner ganzen Haltung doch nicht verkennen läßt, daß man inzwiſchen von Emerſon und Goethe zu Maeterlinck und Maupaſſant, von Rafael und Michelangelo zu Uhde und Liebermann gekommen iſt. Sein neueſtes Werk, „Eyſen“ (1900), nähert ſich in der Breite der Erzählung wie in der Lebhaftigkeit des ſocialen Mitempfindens dem „Sylveſter von Geyer“, es hat die Kraft individueller Charakterzeichnung nicht ganz wieder erreicht, die den „Ceremonienmeiſter“ auszeichnet. — Ein dritter adeliger Dichter aus dieſer Schule, Wilhelm v. Polenz (geb. 1861 in Ober-Cunewalde in Sachſen), verbindet ebenfalls den Einfluß der franzöſiſchen Novelle („Reinheit“ 1896) mit dem des ſocialen Romans, doch iſt er ſtärker als Ompteda von Zola abhängig und rückt ſchon dadurch in die Nähe Kretzers. Seine erſten Romane („Der Pfarrer von Breitendorf“ 1893, „Der Büttnerbauer“ 1895) litten noch an jener pedantiſchen Regelmäßigkeit der Anlage, die die Tendenzromane zu kennzeichnen pflegt. Wie in „Aus guter Familie“ (ein grauenhaft unbrauchbarer, weil nicht zu citierender Titel; man citiere einmal: Oſſip Schubin ſagt in „Warum geht dieſer Mißklang durch die Welt“ . . !) oder im „Meiſter Timpe“ ſinkt im „Büttnerbauer“ der Held mit ſtarrer Folgerichtigkeit von Stufe zu Stufe. Aber freilich in der Charakterzeichnung iſt Polenz ſchon hier den beiden andern Autoren überlegen, und vor allem bewährt er hier ſchon die Begabung, den eigentümlichen Duft, die individuelle Atmoſphäre der Bauernſtube, der ſtädtiſchen Handlung, des Hofes und der Meierei wiederzugeben. Die Scene am Schluß, in der die verzweifelnde Mutter mit dem Trunkenbold von Gatten um das letzte Eigentum der Kinder ringt, iſt von einer Kraft und Größe, wie nur die gewaltigſten Ausbrüche der „bête humaine“ bei Zola; und hier iſt ſie am Ort, ſie gehört

zu dem energisch-phrasenlosen Stil. Im „Grabenhäger" (1897) nähert sich Polenz dem experimentellen Roman in Sudermanns Art: wie ein junger tüchtiger Gutsbesitzer sein verwahrlostes Gut wieder in die Höhe bringen kann, das ist das praktische Problem. Ohne Zweifel ist der Roman stark didaktisch, und besonders in den Reden des Pfarrers tritt Polenz' eigener, etwa als „christlich-social" zu bezeichnender Standpunkt zu absichtlich hervor; aber in diesem aufrichtigen Glauben an die Ideale des niedern Volkes, an sein „tiefes heißes Verlangen nach geistiger Unabhängigkeit, nach besserem Erkennen und Verstehen, nach einer veredelten Lebensführung", in diesem Vertrauen auf die Zukunft des Edelmanns, der wieder als erster in der Gemeinde durch Tüchtigkeit führend werde, liegt auch Poesie. Das giebt diesen realistischen Romanen eine ganz eigene Bedeutung. Polenz hat einmal Heinrich v. Kleist (1891) zum Helden eines Dramas gemacht; auch in ihm lebt etwas von jenem patriotischen Realismus, der die Dinge nicht (wie es Wildenbruch thut) in idealistischer Umnebelung sieht, sondern mit dem sehnsüchtigen Scharfblick liebender Unzufriedenheit. Und diese Stimmung ist stark genug, um die oft beinahe unerträgliche Umständlichkeit des biographischen Romans „Thekla Lüdekind" (1900) zuletzt doch fast mit künstlerischer Feinheit aufzulösen.

Johannes zur Megede (geb. 1864) teilt mit Ompteda eine große Leichtigkeit in der Nachbildung des Jargons bestimmter Kreise; nur an dem „Berlinisch" scheitert er, wie die meisten. Im übrigen haben seine Novellen („Kismet" 1897) und Romane („Quitt" 1898, „Von zarter Hand" 1899) etwas Sudermannisches in der Energie ostpreußischer Charakterzeichnung, gehen aber in der Romanhaftigkeit lebenslanger Rachepläne und erbschleicherischer Giftmorde weit über das hinaus, was sich der neuere Roman sonst gestattet. Auch stören die zur Zeit und Unzeit eingelegten breiten Betrachtungen über die Gegenwart und die Zukunft, die Großstadt, den Adel mit ihrer pikanten Absichtlichkeit.

Weitab von der Hauptstadt in der tiefen Weltenferne eines schweizerischen Alpenthals spielt der kräftige Roman J. C. Heers (geb. 1859): „An heiligen Wassern", dessen lebendige Anschaulichkeit durch gewisse altmodische Züge eher gehoben als gehindert wird. Und doch fehlt auch hier nicht das sociale Problem: die große Frage, was der „neue Geist" für das Landvolk bedeute, wird hier so optimistisch beantwortet, wie in Roseggers „Ewigem Licht" pessimistisch.

Ein vielversprechendes kräftiges Talent starb in Julius Petri (1868—1894) früh dahin. Mehr als sein Roman („Pater peccavi" 1892) und seine Novellen („Rote Erde", herausgegeben von Erich Schmidt 1895) zeugt freilich sein Drama („Bauernblut", in derselben Sammlung) für die energische Kraft seines westfälischen Realismus. Die Reflexion ist in den Novellen noch zu stark, der Stil noch zu getragen; aber die Zeichnung des lokalen Hintergrundes und die Erfassung der so schwer zu ergreifenden Eigenart im Stammescharakter gehen über die Kunst anderer so jugendlicher Autoren hinaus. Auch seine Lyrik durchdringt ein kräftiger Erdgeruch.

Eine besondere Gattung des realistischen Romans ward bald der „Berliner Roman". Männer der älteren Schule, wie Paul Lindau („Der Zug nach dem Westen" 1886, „Arme Mädchen" 1887, „Spitzen" 1888) und Fritz Mauthner („Berlin W.", in drei Romanen 1889—1890), rangen mit Jüngstdeutschen wie Bleibtreu, Hollaender, Tovote um die Palme. Meist blieb doch der Realismus ein rein stofflicher; nur bei Fontane ward eine neue Stufe der Lebenswahrheit erreicht. Sudermann war schon über Kretzers Nennung der Straßen darin hinausgegangen, daß er einen Rock „bei Faßkessel und Müntmann, Unter den Linden" gemacht sein ließ; dies unschuldige (aus Paris importierte) Vergnügen der Nennung wirklicher Firmen grenzte schon ein bißchen an die Halbkunst des Panoramas, in der Wirklichkeit und Illusion grob aneinandergesetzt werden. Nun übertrieb man diese Manier, porträtierte mit ängstlicher Kunst eine bestimmte Kneipe und ihre Schenkmamsells, und kam doch über romanhafte Abenteuererfindung nicht hinaus; ja die Jüngsten gerieten mit ihren genial zerrissenen Helden, dämonischen Weibern und über Kunst und Politik diskutierenden Litteratengesellschaften wieder in die Manier des Jungen Deutschland. Der harmlose Unterhaltungsroman, der sich einfach als Fortsetzung der alten Tradition gab, gewann dagegen unzweifelhaft durch ein sorgfältigeres Studium von Lokalkolorit und Großstadt-Psychologie; so bei Hans v. Zobeltitz (geb. 1853), der mit seinen Standesgenossen Wolzogen und Ompteda (weniger dem schwereren Polenz) die flotte Erzählerkunst („Die Generalsgöhre" 1897, „Talmi" 1898, „Lichterfelderstraße 1a" 1899) teilt; das Kasino und der Klub sind, wie man in England längst weiß, durchaus nicht die schlechteste Vorschule für die Technik des Erzählens.

Der Roman als Kunstgattung rückte, wie man sieht, im ganzen doch nur sehr leise und langsam fort. Seine Erneuerung sollte er von keinem der neuen Parteimänner finden, sondern von einem alten Praktiker: Theodor Fontane. Die Realisten zogen oft den alten Gliederpuppen nur statt der samtenen Künstlerjacke oder des Fracks schmutzige Lumpen an; aber in den steifen Bewegungen des „mannequin“ änderte sich dadurch nichts. Am meisten entwickelte sich noch die Sprache; der flüssige Dialog Wolzogens oder Omptedas hatte mit den harten Perioden Kretzers nicht viel mehr gemein als eine moderne Jagdflinte mit einem alten Steinschloßgewehr. Aber etwa Polenz blieb doch immer ein wenig im Bann des alten Romandeutsch. Für den Roman reichte im ganzen die Kraft der neuen Schule noch nicht aus. In ihrer kurzatmigen Hast, in ihrer nervösen Detailbeobachtung erschöpfen die Verfasser sich leicht, und der Roman wird dann nur eine auf Stangen gesteckte lange Novelle. Dafür aber blüht in dieser Zeit nicht nur die eigentliche Novelle neu auf, sondern eine ihr verwandte Gattung entsteht fast neu: die, die man in England bezeichnend nach dem Umfang als „short story“ benennt. Die kurze Erzählung, die man auf einem Sitz genießen kann, lenkte zuerst wieder die Aufmerksamkeit der Autoren auf das ganz vernachlässigte Moment der Länge; der Umfang einer Geschichte ist aber so wenig gleichgültig wie der Maßstab eines Gemäldes. Gewisse Maße sind für bestimmte, andere für alle Gegenstände ausgeschlossen — aus psychologischen Gründen sowohl, weil das Publikum so viel von diesem Stoff nicht verträgt, wie aus rein ästhetischen. Wer ertrüge Goethes „Geschwister“ als fünfaktiges Drama? — Nun hatte die Tendenz auf Verkürzung sich längst geltend gemacht. Gutzkow rief dem Standbild der Dioskuren in Weimar zu, neunbändige Romane hätten sie doch nicht geschrieben; mit nicht minderem Stolz pochten die „modernen Dichtercharaktere“ gerade darauf, daß sie keine dreibändigen Romane schrieben wie Heyse. Ganz gewiß war bei dem Einschrumpfen der Romane der intensivere Anteil, den die Verfasser nahmen und vom Leser voraussetzten, eine Hauptursache. Sie fühlten es, man könne nicht 1000 Seiten lang in der Anspannung bleiben, die sie verlangten. Es war daher ganz begreiflich, daß der Wunsch nach Konzentration immer weiter ging. Immer intensiver soll der Stoff durchgearbeitet, immer intensiver deshalb auch die Wirkung sein. So kam man vom „Drama“ zu den einzelnen „Scenen“; so kam

man zu der kondensierten Lyrik Stefan Georges und der konzentrierten Halblyrik Peter Altenbergs; so kam man in der Epik zu der „short story".

Der unerreichte Meister dieser Gattung ist Guy de Maupassant (1850—1893). Scharfe Beobachtungsgabe — auch er war leidenschaftlicher Jäger —, unerschöpfliche Phantasie, eine großartige Menschenverachtung, dazu eine aus seiner Individualität hervorquellende eigenartige Auffassung von der Psychologie der Dinge machten ihn dazu fähig; Flauberts strenge Schule, unermüdlicher Fleiß, und die Vorarbeit der französischen Tradition vollendeten ihn. Seine Romane sind zum Teil wertvolle Zeitbilder — besonders „Bel Ami", diese blutige Satire auf die allmächtige Presse Frankreichs. Aber um Kunstwerke vom ersten Rang zu sein, sind sie zu gedehnt, arbeiten sie zu stark mit konventionellen Mitteln. Dagegen sind seine sogenannten Novellen großenteils Meisterwerke vom ersten Rang. Der kurze, schlagende Vortrag des altfranzösischen Schwanks und die feine lyrische Stimmung der modernen Novelle werden mit unerhörter Kunst in eins gebildet. Die Sprache folgt mit einer gewissen Freudigkeit den leisesten Absichten des Autors. Jeder Charakter steht vor uns sofort klar und deutlich, und dennoch läßt die Ironie der Schicksalsverkettungen uns mit einem jedem Dinge erleben, die ebenso überraschend wie unvermeidlich sind.

Mit diesen zu einer ganz neuen Kunstgattung herausgebildeten Geschichten hat der geniale Lothringer aus der Normandie (wie Ibsen ein Däne aus Norwegen ist) der neuen realistischen Kunst und vor allem der Verjüngung der Erzählungstechnik einen fast so großen Dienst geleistet, wie der Autor von „Volksfeind" und „Wildente" der Auffrischung des Dramas. Bret Harte, der originelle Amerikaner (geb. 1839 in Albany), hatte ihm vorgearbeitet; aber er konnte die fein berechnende Kunst Maupassants nicht geben. Und vor allem that unserer schleppenden oder überhasteten Erzählung dies Beispiel not, wie man im kleinsten Punkte die größte Kraft sammeln könne. Wir nannten schon eine ganze Reihe deutscher Schüler Maupassants. Der originellste ist noch übrig.

Otto Erich Hartleben (geb. 3. Juni 1864 in Clausthal) hat sich etwas eitel neben Maupassant gestellt, indem er seiner Gedichtsammlung denselben gesucht-einfachen Titel gab wie jener: „Meine Verse" (1895). Aber er ist dem Vorbild wirklich inner-

lich verwandt. Wie Maupassant hat er sich durch eine anfänglich gekünstelte, allmählich ihm anwachsende Verachtung des Menschen und speciell des „Bourgeois“ gegen eine zu leicht gereizte Sentimentalität wappnen müssen. Wie Maupassant beschränkte er seine Liebe zu der realen Welt nicht auf das Platonische und erfuhr die Reaktion einer gewissen Weltverdrossenheit, die auch wohl als Weltschmerz auftritt. Wie Maupassant kennt er die Frau wesentlich nur von der animalischen Seite, behandelt sie dementsprechend gern ironisch und kann sie nicht entbehren.

Hartleben, den wir, wie Sudermann und Wolzogen, auch bei dem neuen Drama treffen werden — berühren sich doch Novelle und Drama so gern — hat seine dramatische Laufbahn charakteristisch genug mit einer, nicht eben allzu witzigen, Parodie des von ihm doch hoch verehrten Ibsen begonnen. Parodie als Notwehr gegen übermächtige Einflüsse — das ist das Hauptrezept seiner Kunst geblieben. Als Lyriker ist er nicht sehr originell, aber äußerst sicher und gewandt in der Form, so daß er sich (wie in der „Rückkehr zur Natur“) das Gewagteste an elegant vorgetragenem Cynismus gestatten darf. Die ruhige und ernste Form der biblischen Geschichte vom levitischen Mann steht ihm so gut zu Gebote, wie die heiße, sinnliche Leidenschaft der Sappho; — ein Mann also, der sich allzu leicht allen Eindrücken und Stilen leiht. Da setzt er die Selbstironie als Stempel der Eigenart darauf, indem er höchst bewegte Liebesgedichte „Prosa der Liebe“ überschreibt und den Ton der Römischen Elegien auf diese Weise mit dem realistischen Inhalt in Gegensatz zu bringen sucht. Denn Hartleben ist der eifrigste Goetheverehrer der jungen Schule, wenn er sich auch einen stark persönlichen Goethe zurecht gemacht hat; sein „Goethe-Brevier“ (1895) ist trotz der überflüssig polternden Einleitung und dem unbegreiflich plötzlichen Schluß ein Zeugnis echter Vertrautheit mit dem Meister. In gemütlich leise antastender Ironie Geschichten vorzutragen, die zwischen verhaltener Sentimentalität und offenem Cynismus schwanken, ist seine Specialität. So hat er ein kleines Studienköpfchen aus der „Vie de Bohême“ meisterhaft skizziert („Die Geschichte vom abgerissenen Knopf“ 1892); so eine alte, schon von Willibald Alexis in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ benutzte Anekdote erneut, wie die mittelalterlichen Schwankerzähler alte Scherzerzählungen aufzufrischen pflegten („Vom gastfreien Pastor“ 1895). Um die Virtuosität dieser in jeder Zeile kunstvoll berech-

neten Erzählertechnik ganz auszukosten, erfand er sich noch das Kunstmittel, durch knappe Seitenüberschriften jedesmal das Ironische noch ironisch zu glossieren: „Mit mir ist Adolf böse", „Sie heißt Else", „Wie meinen Sie das?" — Leider wußte Hartleben so wenig wie die meisten Virtuosen Maß zu halten. Die Sammlung „Der römische Maler" (1898) wirkt wie eine schwache Nachahmung der beiden Musterschwänke; und daß er die Seitenüberschriften auch in seine Dramen übertrug, beweist, daß er, wie so viele Künstler der äußeren Form, für die innere Form wenig Sinn hat. So hat er auch in seiner Auswahl aus „Angelus Silesius" (1896) die tiefsinnigen Zweizeiler des schlesischen Mystikers barbarisch in vierzeilige Strophen zerrissen. Aber daß er den Pantheisten liebt, ist doch wieder für den heimlichen Ernst des Humoristen bezeichnend.

Ein kleinerer Doppelgänger Hartlebens ist Otto Julius Bierbaum (geb. 1865 in Grünberg in Schlesien). Sein humoristischer Roman „Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer" (1895) sucht die ironisierenden Seitenkrönungen Hartlebens durch ähnliche Kapitelüberschriften zu ersetzen, die freilich eine ältere Tradition haben und kurz vorher (1890) auch in Hans Hoffmanns „Eisernem Rittmeister" angewandt waren. Doch ist Bierbaum im Grunde eine harmlosere Natur als Hartleben. Während Hartleben zur Selbstironie neigt, ist der Schlesier von sich ganz naiv überzeugt und satirisch nur gegen andere Richtungen, übrigens nicht ohne Witz und treffende parodistische Züge („Kaktus" 1898). Sein tragikomischer Roman „Stilpe" (1897), ohne Zweifel seine bedeutendste Leistung, wächst mit seinen Porträts von Harden, Przybyszewski und anderen neueren Litteraten, vor allem mit seiner geistreichen Veranschaulichung der Atmosphäre modernen Litteratenlebens über den parodistischen „Schlüsselroman" in Wolzogens Manier weit hinaus. Die Epoche, in der die Jugend nur mit einem gewissen verachtungsvollen Ton „Ach Schiller!" sagte und dagegen den Kultus für Lenz und für Murger und das litterarische Zigeunerleben pflegte, ist nicht minder anschaulich dargestellt als die Zeit der massenhaften Journalgründungen und rettenden Theaterpläne; und nach allem Wirrwarr der Tragödie und Komödie solches gerngroßen Litteratenlebens wirkt der grimassierende Tod des unheilbar Ehrgeizigen, der zum Possenreißer eines Tingeltangels herabgesunken ist, als eine ästhetisch wohlthuende

Lösung. Man erkennt überall den sorgfältigen Beobachter des Kunstlebens, als der Bierbaum auch in einer Reihe von Schriften über Böcklin, Liliencron, Uhde, Stuck hervorgetreten ist. Seine entschiedene, von einem herzlichen Wohlwollen für alle wirklichen und vermeintlichen Talente erfüllte Parteinahme für die neue Richtung bildet wieder zu Hartlebens skeptischer Haltung einen Gegensatz, während seine Nachahmung altertümlicher Art („Nemt, Frouwe, disen Kranz" 1894, „Lobetanz" 1895) an dessen Rückkehr zu Goethe und zu Angelus Silesius erinnert. Doch erreicht er in dem naiv-märchenhaften Musikspiel „Gugeline" (1899) liebenswürdig volkstümliche Wirkungen, die Hartlebens schärferer Ton nicht aufkommen ließe. Im Ganzen bleibt er doch wesentlich der beschauliche Liebhaber, Hartleben der Künstler.

In Hinsicht auf Originalität und Sicherheit der Form steht der dritte Namensbruder Hartlebens und Bierbaums, Otto Ernst (eigentlich Otto Ernst Schmidt, geb. 1862 in Ottensen) zwischen beiden; beide überragt er durch den sittlichen Ernst und den frischen Wagemut vor allem seiner Essays („Offenes Visier" 1889, „Buch der Hoffnung" 1896) und Satiren („Narrenfest" 1895). Sonst entbehren seine Gedichte (1888, 1892) nicht selten zu sehr des spezifischen Gewichts. Als Dramatiker („Die größte Sünde" 1895, „Jugend von heute" 1900) ist er trotz glücklich getroffener Charakterzeichnungen immer nur im Gefolge bedeutenderer Vorbilder geblieben, und auch seine Novellen („Aus verborgenen Tiefen" 1891) und die hübschen Erzählungen („Karthäusergeschichten" 1895) bringen es selten über eine liebenswürdige Durchschnittsleistung hinaus.

Beinah durchweg überließen sich so die jungen Talente auf dem Gebiet der Erzählung dem Instinkt, der ihre Eigenart auf bestimmte Wege wies. Fast zu bewußt dagegen schritt man zur Reform des Dramas.

Die Theoretiker hatten hier entschieden die Führung. Otto Brahm und Paul Schlenther sind wieder an erster Stelle zu nennen. Sie nahmen die Parole auf, die vor fast einem halben Jahrhundert Hermann Hettner ausgegeben hatte: Erneuerung des deutschen Dramas durch Emanzipation von der alten Tradition und durch Anschluß an volkstümliche Art. Sie kämpften unermüdlich für Ibsen, der bewußt Hettners Schüler war, und für Anzengruber, der unbewußt dessen Forderungen erfüllte. Aber auch die großen Nachklassiker Kleist und Grillparzer, die großen suchenden,

Theorie und Praxis vereinigenden Vorläufer der neuen Kunst, Friedrich Hebbel und Otto Ludwig, hoben sie auf ihren Schild, und von ausländischen Meistern die beiden großen Psychologen und Techniker, Shakespeare und Molière. Diese Liste beweist schon, daß sie thatsächlich weitherziger waren als ihr Programm. Sie waren überzeugt von der inneren Gleichartigkeit aller echten Kunst und ebenso sehr von der jeweiligen äußeren Bedingtheit ihrer Formen. Überall verlangten sie ein offenes Auge für die Wirklichkeit, einen einheitlichen Stil, eine stolze Verachtung hergebrachter Effekte.

Im wesentlichen stellten sie sich auf den Boden des Illusionismus: sie verlangten, der Künstler solle so schaffen, daß sein Werk auf den Beschauer wie ein Stück realen Lebens wirke. Was diese Illusion stören könnte, befehdeten sie: dramaturgische Eigenheiten wie den Monolog, denn man setze nicht so viel auseinander, wenn man allein sei; bühnentechnische wie den Zwischenvorhang. Dem Vers auf der Bühne standen sie bei aller Verehrung für Goethe und Grillparzer und Kleist — Schiller wurden sie nicht gerecht — mißtrauisch gegenüber und ließen ihn wenigstens vom Schauspieler gern seiner prangenden Privilegien entkleiden.

Ob dieser Standpunkt des Dramas als gewollter Illusion berechtigt oder gar der einzig berechtigte ist, darüber läßt sich streiten. Mir persönlich scheint Goethes Auffassung und die der Alten, daß ein Kunstwerk sich als Kunstwerk geben soll, nicht nur ästhetisch fruchtbarer, sondern auch im besten Sinne realistischer. Aber in jener Zeit der konventionellen Theaterwelt mit ihren rein willkürlichen Gesetzen konnte die Forderung, daß das Leben auf der Bühne mit dem außerhalb des Theaters übereinstimmen solle, gar nicht energisch genug erhoben werden; eine doktrinäre Übertreibung konnte nichts schaden. Hätte Lessing die Bedeutung der französischen Bühne richtig erkannt, so hätte er als Kämpfer gegen ihre schädlichen Einflüsse schwerlich so viel geleistet.

Mit diesen Tendenzen in den Kreisen der jungen Kritik begegneten sich nun die der jungen Litteratur, vor allem jenes noch unklar aber leidenschaftlich begehrenden Friedrichshagener Kreises. Die Brüder Hart, Theoretiker und Dichter zugleich, gewannen schon dadurch eine führende Stellung. Auch in diesen Kreisen herrschte die lebhafteste Opposition gegen die alte konventionelle Schablone, das heftigste Bedürfnis nach einer neuen, vom Wirklich-

keitssinne der Zeit erfüllten Kunst. Von hier gingen drei Bahnbrecher des neuen deutschen Dramas aus: Holz, Schlaf und Hauptmann; und mit der 1889 begründeten „Freien Bühne" (und der ebenso betitelten Zeitschrift) machten Brahm und Schlenther die Träume der jungen Revolutionäre zur Wirklichkeit. Seitdem gab es ein naturalistisches Drama.

Holz und Schlaf sind uns fast ein mythisches Zwillingspaar geworden, wie die Brüder Goncourt, oder wie Erckmann und Chatrian, die sich auch später miteinander überwarfen. In Wirklichkeit sind es zwei recht verschiedene Naturen, die hier zusammenkamen; nur der Ehrgeiz, etwas Neues schaffen zu wollen, und die rücksichtslose Bravour des Auftretens war bei beiden gleich. Aber das waren allgemein jüngstdeutsche Eigenschaften.

Arno Holz (geb. 26. April 1863 in Rastenburg in Ostpreußen) begann als Schüler Geibels. Noch nach seiner Loslösung von der alten Tradition zeigen seine Rhythmen und die tönenden Worte etwa von den Gärten des Okeanos („Buch der Zeit" 1885) den Einfluß des Sängers, den er so begeistert gepriesen hatte:

Und jetzt in einer Zeit der Gärung,
Der schon das Blut zu Eis gerinnt,
Weil sie in eitler Selbstverklärung
Den Turmbau Babels neu beginnt;
Wer schickt sie aus, die Friedenstaube,
Wer bricht das Brot und trinkt den Wein?
Du bist es, du, du und dein Glaube,
Dein Glaube an ein Gottessein!

Als er das „Gedenkbuch" (1884) herausgab, sollte es „den Beweis liefern, daß auch in unserer Zeit trotz Pessimismus und Materialismus das Menschenherz mehr als ein bloßer Muskel geblieben ist, und daß vor allem auch unsere Generation jener Tugend keineswegs ermangelt, deren Fehlen ihr so oft zum Vorwurf gemacht wird, nämlich der Pietät". Es war jedenfalls gut, den Beweis vorweg zu liefern; denn aus Holzens späterem Auftreten hätte man das Vorhandensein von Pietät schwer erweisen können! In den „Modernen Dichtercharakteren" ist er bereits — theoretisch — der radikalste Vertreter der „Moderne"; seine Gedichte zeichnen sich im übrigen vor denen seiner Mitstrebenden durch keinerlei originelle Eigenart, wie sie etwa der später zur Politik umschwenkende Gradnauer und Henckell zeigen, aus. Man versprach sehr viel; aber zwischen Geschrei und Wolle bestand vorerst

noch kein richtiges Verhältnis. Inzwischen suchte Holz eifrig und tapfer durch Lesen, Nachdenken, Diskutieren zu neuer Kunst zu gelangen.

Er setzte sich mit Zolas Theorie so energisch auseinander wie mit Goethes Praxis und wußte in dem Aufsatz „Zola als Theoretiker“ (1887, erschienen 1890) das Dogmatische des Franzosen zutreffend von dem Kritischen zu scheiden. Im Gegensatz zu Taine und Zola kam er zu der Überzeugung, das Wesen der Kunst bestehe in der exakten Reproduktion der Natur. Das war längst schon die Meinung der skandinavischen Naturalisten, vor allen — damals — die ihres radikalsten Führers, Arne Garborg (geb. 1851). Dieser norwegische Bauernstudent, der sich selbst aus der Nachahmung Oehlenschlägers und der Romantik erst hatte herausarbeiten müssen, ging rein impressionistisch vor. Er analysierte jeden Gesamteindruck in eine Reihe Einzeleindrücke und setzte diese dann wie Farbenflecke lose nebeneinander, um so dieselbe Wirkung wieder hervorzubringen, die diese Impressionen in der Natur hervorgerufen hatten. Er vermied strengstens jede Auswahl: alles sollte mitwirken, das Schmutzigste und Peinlichste so gut wie das Erfreuliche. Als Schlußwirkung war immer ein agitatorischer Effekt beabsichtigt, wodurch denn schließlich doch die radikal-naturalistische Doktrin ihre Einschränkungen erlitt. Garborg war aber außerdem ein Naturkind von frischer Empfänglichkeit für Naturstimmungen und wohl im stande, rein gegenständliche Eindrücke durch sympathisches Einfühlen in eine poetische Sphäre zu heben. Das Menschliche dagegen blieb bei ihm immer roh, animalisch selbst im Idealismus.

In jener Naturempfindung aber besaß Garborg ein Element, das auf Johannes Schlaf (geb. 21. Juni 1862 in Querfurt) stark wirken mußte. Schlaf war von allem Anfang an eine Individualität auch im litterarischen Sinne, Holz nur eine Persönlichkeit von wirksamer Energie des Auftretens. Schlaf ist eine lyrische Natur. Von seinen dichterischen Jugendversuchen sagt er in dem für ihn bezeichnendsten Buch („In Dingsda“ 1892) selbst: „Da mußte ich so denken, wie alles Spätere, so sachlich es sich auch gebärdete, im Grunde hier seine tiefen stillen Wurzeln hatte. Alles, mögen sie's benamsen wie sie wollen, ist im Grunde doch ein Gedicht, Lyrik.“ Wenn wir unter Lyrik die künstlerisch durchgebildete Wiedergabe eines „Zustandes“ verstehen, wie Goethe, so werden

wir in der That den engen Zusammenhang zwischen Schlafs impressionistischer Lyrik und seiner naturalistischen Dramatik nicht verkennen können.

Schlaf ist wirklich, was der rasche Anempfinder Holz nur sein möchte: ein moderner Mensch. Ihn erfüllt die große Sehnsucht, die große Hoffnung unserer Zeit: der lebendige Gedanke an eine „schöne freudige Welt der Zukunft, ein neues, starkes, adliges und selbstsicheres Geschlecht, das sich verwandt fühlt über die Erde hin, so weit Menschen leben . .", die Vorstellung einer kommenden Zeit voll neuer „Thaten, Erkenntnisse, Empfindungen". Und diese Hoffnung wurzelt bei ihm, wie bei Nietzsche, nicht in kahlen Erwägungen über intellektuelle Fortschritte der Menschheit, sondern in dem poetischen, weil ihn ganz erfüllenden Gefühl von der Pracht des Lebens und den unendlichen Keimkräften der Wirklichkeit. „Immer wieder brach ein vertrauendes, erschauerndes Erstaunen vor der Welt bei ihm durch, der großen herrlichen Welt, die man nie auskennt, nie!" Und so kam er allmählich zu der besten Formulierung, die der Realismus seit Georg Büchner gefunden hat:

> Etwas Ganzes, Rundes herausschaffen aus einem gesunden, kräftigen Empfinden, aus einer umfassenden, sicheren Stimmung herausgestalten, die einen trägt und treibt vom Beginn bis zum Ende. Die Welt wiederzugeben, wie sie Empfindung und treibendes, quellendes Leben in einem geworden, ohne zu deuteln und zu urteilen, zu verdammen und zu preisen. Kein kluges, kaltes Beobachten: mit seinem Empfinden aufgehen im Leben, es selbst werden. Farbe sein, Ton, Licht, eigener und fremder Schmerz, eigene und fremde Lust, jede Leidenschaft, wie sie in schlichter, natürlicher Kraft sich äußert. Ganz selbst und doch seiner selbst entledigt sein; das ist das Pathos, mit dem einen die Welt erschüttert und sänftigt wie mit einem religiösen Schauer.

Es ist die reifste Formulierung, zu der die junge Schule gekommen ist. Der Dichter will auf den Hörer wirken, wie die Natur auf ihn; nur reiner, abgerundeter will er die Stimmung wiedergeben. Er will, um dies zu erreichen, ein Stück Natur werden, mit seiner Eigenart aufgehen in das Leben.

Revolutionär ist an dieser Formel nur das unbedingte Aufgeben jeder Stoffwahl. Wir sollen nicht wählen, urteilen, preisen und verdammen; wir sollen mitleben. Thatsächlich ist Schlaf zu sehr Dichter, um dieser falschen Gleichmacherei zu gehorchen. Er schildert („In Dingsda") ein Dorf im Mondlicht: „So ärmlich, niedrig, gemein alles, wenn es der Tag ins Helle bringt. Die stau-

bigen Wege, die rissigen, wetterverwaschenen Lehmmauern der Kathen und Ställe; die Menschen: häßlich, schmutzig in ihrem groben Alltagskleid, niedergedrückt von der Last ihrer Arbeit; die hundert Laute emsigen Lebens, aufdringlich, wirr, verwirrend alles in seiner dürftigen Enge. Und nun weitet sich's in großen, ruhigen Linien so wunderlich in die atmende Nacht hinein . . ." Man sieht: auch er wählt, urteilt. Denn er ist Dichter.

Aber zu dieser Reife war er noch nicht gelangt, als er in einer kleinen „Bude", die „luftig wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Winterlandschaft hing", bis an die Nase in große rote Wolldecken eingemummelt eine Stunde von Berlin Arno Holz am Schreibtisch gegenüber saß. Holz war auf dem merkwürdigsten Wege, durch barocke Vermischung von Spekulation und kindlicher Empirie, zu seiner Formel gekommen. Von der Schiefertafel, auf die ein Junge einen „Soldat" gezeichnet, las er sie ab: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie (?) nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Eine Erklärung, deren schauderhafter Stil mit ihrer Richtigkeit oder Brauchbarkeit auf gleicher Höhe steht. Denn es hat eben zahllose Epochen gegeben, in denen die Kunst nichts angelegentlicher anstrebte, als von der Natur verschieden zu sein. Die umgekehrte Behauptung, wie sie viele philosophische Ästhetiker aufstellen, daß nämlich die Natur beständig die Tendenz habe, Kunst zu werden, ist zwar auch einseitig, aber doch tausendmal tiefer, wahrer, brauchbarer als die zerbrechliche „neue Tafel", die uns Arno Holz gegeben hat.

Aber er war in seinem flinken Gesetzgebungsvermögen und der durch individuelles Empfinden nicht beirrten doktrinären Kritik stärker als der weiche Lyriker Schlaf. Der stramme kleine Ostpreuße mit dem Schnurrbart und dem Pincenez war der rechte Vertreter der „schneidigen Litteraturleutnants", wie sie jetzt aufkamen. Hochfahrend in etwas „schnodderigem" Ton von den Nichtlitteraten zu sprechen wie der frisch ausgekrochene Leutnant vom „Civil", und von den Litterarhistorikern insbesondere mit der unsäglichen Verachtung, die der legendarische Husarenoffizier etwa für einen „Geigenfritzen" wie Joachim hat; Kenntnisse, die einem mangeln, schleunigst als standeswidrige Bepackung zu erklären; vor allem sich ganz naiv als den Mittelpunkt des Universums und der allgemeinen Betrachtung anzusehen — das ist Holz und Bleibtreu so gut

eigentümlich wie den Prudelwitz und Strudelwitz des „Kladderadatsch“. Die Abkehr von der „Bildungslitteratur“ artete zuletzt in ein viel schlimmeres Kunstknotentum aus, das dem Banausentum anderer Berufszweige nichts nachgiebt.

Aber dieser Ton des Fertigen imponiert dem Suchenden immer. Hauptmann sowohl als Schlaf gerieten unter Holzens Einfluß. So entstanden mehrere Werke, in denen Holz und Schlaf als Einheit auftraten: die naturalistischen Skizzen „Papa Hamlet“ (1889), das naturalistische Drama „Die Familie Selicke“ (1890), die Sammlung „Neue Gleise“ (1892). Später sind sie über die Frage, wer eigentlich die neue Kunst geschaffen habe, in Uneinigkeit geraten. Wir geben beiden ihren Anteil; Schöpfer aber sind beide nicht gewesen.

„Papa Hamlet“ erschien als Übersetzung aus dem Norwegischen, und der fingierte Lebenslauf des angeblichen „Bjarne P. Holmsen“ ward vorausgeschickt. Unzweifelhaft hat dieser Einfall der Wirkung des Buches Vorschub geleistet; auf die nordische junge Litteratur war man schon aufmerksam geworden, auf die einheimische noch nicht. Holz hatte sich in Garborg übersetzt, wie er sich früher in Geibel und Heine übersetzt hatte; seine Kunst hatte allemal die Tendenz, die Natur eines anderen nach Maßgabe der jedweiligen Reproduktionsbedingungen wiederzugeben. Und Schlaf hatte sein Einfühlen in Stimmungen beigesteuert, um eine ausgekältete Armenstube oder einen staubbedeckten Tisch auf uns wie wirklich vorhandene Objekte wirken zu lassen. So entstand ein Buch, dessen ganze Bedeutung in dem trotzigen Eigensinn der naturalistischen Haltung lag; im übrigen erhob sich weder die Beobachtung des Thatsächlichen noch die Erzielung von Stimmungseffekten über das, was tausend Bücher mit alten Mitteln erreicht hatten. Aber jene programmatische Absichtlichkeit genügte, um einen wilden Federkampf hervorzurufen. Die Verfasser ließen später einen Haufen von Kritiken in buntem Gemisch abdrucken; da sah man denn, daß Kritik und Publikum wirklich noch ebenso unreif waren wie die Autoren.

Noch größeres Entsetzen in weiten Kreisen und noch größeren Jubel in engerem Bezirk rief „Die Familie Selicke“ (1890) hervor. Auf allen Seiten war man darüber einig, hier sei ein Stück, das von dem bisher Üblichen vollkommen abweiche. Theodor Fontane selbst, der Skeptiker, erklärte, hier habe man eigentlichstes Neuland: „hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu“. Weder

„Vor Sonnenaufgang“ noch Tolstois „Macht der Finsternis“ seien, auf ihre Kunstart, Richtung und Technik hin angesehen, neue Stücke; die „Familie Selicke“ aber sei eins .. Und der pseudonyme „Avonianus“, der in einer „Dramatischen Handwerkslehre“ (1895) zeigen wollte, „wie es gemacht wird“, entsetzte sich unbändig über die „bis zur Frechheit rücksichtslose Verleugnung aller technischen Regeln“. Und gerade dies, worüber alle Welt mit einem so originellen „Einzelnen“ einig war, kann ich am wenigsten zugeben. Die Verfasser haben ganz einfach die alte Technik des Lokalstücks für einen tragischen Stoff benutzt. „Es war,“ sagt Arno Holz in seinem Vaterstolz, „als wenn man aus dem Fenster in die Wirklichkeit blickte.“ Wir geben die täuschende Wiedergabe der Realität zu, finden sie aber bei Goldoni, bei Niebergall, selbst in den besseren Stücken von Malß genau so täuschend. Daß statt der komischen Scenen tief traurige vorgeführt werden, ändert doch nichts am Wesen der dramatischen Behandlung. Obendrein sind es Effekte von billigster Art: ein Kind stirbt am Weihnachtsfest, ein altes Motiv schon der Kinderbücher, die so gern Kinderschmerz und allgemeine Freude kontrastieren (Sudermann in „Es war“ hat sich den Effekt auch nicht entgehen lassen); hoffnungslose Liebe zweier Armen .. Die Hauptperson, der Buchhalter Selicke, ist vortrefflich gezeichnet, aber Niebergalls „Datterich“ giebt ihm an Rundheit und Lebenswahrheit nichts nach. Ja selbst der Versuch, diese Tradition an ernsteren Stoffen zu erproben, war nicht ganz neu; so hatte der hochbegabte aber frivole Julius v. Voß (1768—1832) in seiner „Liebe im Zuchthause“ (1807), die an Naturalismus wahrlich nichts zu wünschen übrig ließ, die Manier des Volksstückes in den Dienst der socialen Agitation und der Zeitkritik gestellt.

Insofern hatte Holz also nicht unrecht, wenn er die Behauptung, das Stück sei eine Nachahmung ausländischer Muster, energisch ablehnte; daß es „das deutscheste Stück“ sei, „das unsere Litteratur überhaupt besitzt“, war freilich wieder eine leutnantsmäßige Hyperbel. Das Drama ruht auf deutscher Tradition; aber die Anregung, die Tragik auch einmal in diesem Stil zu behandeln, kam doch von den großen Realisten des Auslandes, von Zola, von Garborg. Und ferner: nimmt unsere Auffassung etwas von der „Originalität“ der That, so mindert sich deren Bedeutung kaum. Denn es war eben eine That, daß endlich geschah, was Hettner vor fünfzig Jahren gefordert, was Anzengruber vor zwanzig Jahren schüchtern und noch unsicher

begonnen hatte: daß man endlich wieder für das „ernste Drama“ auf die nationale Tradition, auf die einheimische Technik zurückgriff. Ihre lockeren Formen gestatteten dem Inhalt ein volleres Ausleben, wie es das intensivere Empfinden der Zeit forderte: freilich leicht auch mehr, als dramatische Form zuließ.

Was an der Neuerung bedeutend war, ward doch erst in Gerhart Hauptmanns Werken sichtbar. Er steht lange ganz unter dem Bann der beiden „konsequentesten Realisten“, denen er auch sein erstes Drama gewidmet hat. Der Zusammenhang der neuen Richtung mit dem alten Lokalstück ward bei ihm noch deutlicher als in den Stücken von Holz und Schlaf sichtbar; vor allem an dem „Collegen Crampton“, der sich mit seiner feinen Ausarbeitung der Hauptfigur und seiner Vernachlässigung der Nebengestalten und der „Handlung“ völlig in die Tradition der alten Säufer- und Bummler-Komödien von „Maître Pathelin (um 1450) bis zu Niebergalls „Datterich“ stellt. Aber er hatte unendlich viel Neues hinzuzubringen; bei ihm erst wurde aus der Kombination zweier alter Kunstformen — des komischen Lokalstückes und der „gebildeten“ Tragödie — ein wirklich neues Drama.

Die litterarischen Brüder Holz und Schlaf gingen nach dem Gipfelpunkt ihrer gemeinsamen Arbeit bald verschiedene Wege. Nur eine mißglückte Nachahmung Wilhelm Busch's („Der geschundene Pegasus“ 1892) ist noch ihr gemeinsames Werk. Johannes Schlaf vertiefte seine realistische Dramaturgie zu dem packenden Seelengemälde „Meister Oelze“ (1892), in dem er einen Übermenschen der unteren Stände in tödlichem Ringen um das Geheimnis seines Lebens vorführt, wie er trotz allen Bedrängungen durch Schmeichelei und Bedrohung siegreich bleibt. Dann, als unter dem Eindruck Liliencrons und der späten Nachwirkung des Amerikaners Whitman eine neue impressionistische Lyrik sich ihre Formen schuf, fand sie den mitfühlenden Naturbewunderer längst gerüstet, der „in Dingsda“ einem beliebigen armen Fleckchen Welt intime Reize abgewonnen hatte; sein „Frühling“ (1896), von Dehmel überschwenglich gefeiert, bedeutet wohl den Gipfel dieser an sich extremen Richtung. Im Drama dagegen konnte er, der immer nur Zustände wiedergiebt, sich nicht auf der Höhe behaupten, als man wieder strenger auf Behandlung und Knüpfung sah: „Gertrud“ (1897) wurde nur ein schwaches Exemplar jener Brasilianerdramen, die um jene Zeit Mode sind. — Arno Holz seinerseits

bewährte auch nach 1892 noch sein Geschick, herrschende Tendenzen zu übertreiben. Als die litterarsatirische Erzählung zur Lieblingsgattung wurde (Niemann „Lorbeer" 1894; Marie v. Ebner „Bertram Vogelweid" 1896, „Alte Schule" 1897; Heyse „Abenteuer eines Blaustrümpfchens" 1896; Bierbaum „Stilpe" 1897; „Kaktus" 1898 u. a.), übertrug er sofort seine Manier in das porträtierend-realistische Drama („Socialaristokraten" 1896, mit Zerrbildern von Wille, Mackay u. a.); als Liliencron, Schlaf, Ernst die „freie Lyrik" in Schwung brachten, spitzte er die Gattung bis zu den herausfordernd-formlosen, patzig-prosaischen Improvisationen seines „Phantasus" (1898) zu. Er gehört zu den Leuten, die die besten Tendenzen durch ihren eiteln Übereifer und ihre unkünstlerische, doktrinäre Zuspitzung zu kompromittieren verstehen; und indem er vom Geibel-Kultus bis zur Whitman-Manie ein halb Dutzend litterarische Moden totritt, hat er sich um die rasche Entwickelung der neueren Kunst unzweifelhaft verdient gemacht.

„Wenn Virgil wirklich nur eine Schöpfung Homers ist," sagte Friedrich der Große, „so ist er gewiß Homers bestes Werk." Wir wenden diesen Ausspruch, den wir uns für Ilias und Aeneis nicht anzueignen vermögen, auf das Verhältnis Gerhart Hauptmanns zu Holz und Schlaf an. Die energische Konsequenz von Arno Holz, das lyrische Einfühlungsvermögen von Johannes Schlaf, beider Hinweis auf fremde große Realisten — das war die Saat, die in dem jungen Schlesier auf fruchtbarsten Boden fiel und Ernte trug hundertfach und tausendfach. Alles ward bei ihm vertieft und seelisch erneuert.

Gerhart Hauptmann (geb. 15. November 1862 in Salzbrunn) ist durch Schlenthers liebevoll eingehende Biographie (1898) in seiner Entwickelung ausführlich geschildert worden. Als Sohn des strebsamen und für seine Verhältnisse ungewöhnlich gebildeten Gastwirts zur Krone in Salzbrunn hatte das Kind von früh auf Gelegenheit, Personen in raschem Wechsel zu beobachten. Die Mutter, aus Herrnhutischer Familie, brachte ihm jenes vertiefende, lyrische Element des Pietismus, ohne dessen Einwirkung sich nie eine wirkliche Erneuerung der deutschen Dichtung vollzogen hat, weder im Minnesang noch beim jungen Goethe. Der Wohlstand der Familie sank, ohne eigentliche Schuld des tüchtigen und thätigen Vaters oder der liebevoll beweglichen Mutter, die sich auch im „Herrendienst" der schlesischen Grafen eine feinere Art angebildet

hatte, durch ungünstige Umstände; der träumerische, in der Schule langsam lernende Sohn ward durch solche Erfahrungen nachdrücklicher auf die Realität der Dinge hingewiesen. Von eigentlicher bedrückender Not blieb er doch befreit. Helfend stand zwischen dem Träumer und der Welt sein älterer Bruder Karl Hauptmann (geb. 1858), ein nachdenklicher Physiolog, Schüler des Züricher Philosophen Avenarius, der als psychologischer Realist die „Kritik der reinen Erfahrung" schrieb. Karl Hauptmann, der tiefgehende psychologische und physiologische Bücher verfaßte, hat sich auch in zart analysierenden Dramen („Marianne" 1894, „Waldleute" 1895) und in Novellen versucht („Sonnenwanderer" 1896), die ein feiner Kenner, Georg Reicke, begeistert pries: „Es ist nur Seele in dem Buche — vielleicht zu viel Seele . . Aber dieses Buch ist geschaut von Anfang bis zu Ende . . Es enthält die Kunst, das Tägliche zum Gegensatz des Alltäglichen hinaufzuheben." Eine feine, zuweilen auch wohl überfeine Kunst wird hier von einem im Zergliedern der Körper und der Begriffe geübten „latenten Lyriker" („Aus meinem Tagebuche" 1900) geübt — die gleiche Kunst, im scheinbar Alltäglichen das Ungewöhnliche zu erkennen, die Karl Hauptmann an seinem Bruder übte. Den tastenden Kunstversuchen Gerharts war er der sichere Helfer und Mentor. — Der schöne Knabe mit der langen „Künstlermähne" schien zunächst zur bildenden Kunst berufen: er kam (1880) nach Breslau auf die Kunstschule, wo er das Urbild des „Collegen Crampton" unter den Lehrern kennen lernte. Aber Gerhart Hauptmann schwankte noch, wohin ihn der Stern führen sollte. Er verließ (1882) die Anstalt, auch wegen Kränklichkeit, und vertraute sich für einige Zeit ganz der Führung des Bruders an, studierte in Jena bei Haeckel Zoologie, bei andern Professoren Philosophie und Archäologie. Dann begleitete er junge Nationalökonomen auf ihren Entdeckungsreisen in die zukünftige Welt und fuhr daneben fort, seine künstlerische Anlage als Bildhauer zu üben. Eine Reise in den Süden (1883), auf der „Childe Harolds Pilgrimage" ihn begleitete und ihm den Weg vorschrieb, ließ aus Eindrücken in Spanien und Italien sein erstes Buch, „Promethidenlos" (1885), erwachsen. In Rom ließ er sich von dem Eindruck der alten Kunst zu neuen Versuchen im Bildhaueratelier begeistern; aber als er, sehr jung verheiratet, nach Deutschland heimkehrte und (1885—1889) in dem hübschen Vorort Erkner bei Berlin, dem Schauplatz des „Biberpelzes", sein

Heim aufschlug, gehörte er schon ganz dem litterarischen Interesse. Leo Berg (geb. 1862), ein Anhänger Zolas, aber auch Genosse der Brüder Hart im Vertrauen auf eine neue nationale Kunst, hatte einen Verein „Durch“ (1886) begründet, der den jungen Dichter mit Mitstrebenden der „neuen Zeit“ wie Wilhelm Bölsche und Bruno Wille zusammenbrachte. Gerhart Hauptmann selbst war über die Ziele der „Moderne“ noch so unklar wie die um Bleibtreu. Er schrieb ein Drama „Das Erbe des Tiberius“ (1884) — verehrten ja doch auch Julius Hart und Leo Berg die epigonenhafte Bildungspoesie des Grafen Schack — und jenes byronisierende „Promethidenlos“; er stellte eine Gedichtsammlung „Das bunte Buch“ zusammen, aus der Schlenther neben Reminiscenzen aus Heine und Goethe böse Verse von Hauptmanns eigener Mache mitteilt; er rückte durch den Plan eines autobiographischen Romans (seit 1888, wo er mit Karl Hauptmann bei Avenarius in Zürich studiert hatte) dem Realismus seiner späteren Werke näher. In Berlin und in Niederschönhausen lernte er endlich (1889) auch Arno Hölz kennen, und der spiritus rector des „Papa Hamlet“ gab seiner nach Produktion lechzenden Natur endlich den bestimmenden Anstoß. „Der Säemann“ wurde geschrieben, von Holz jubelnd begrüßt und „Vor Sonnenaufgang“ umgetauft, von Theodor Fontane der eben zur Unterstützung der neuen Kunst gegründeten „Freien Bühne“ empfohlen und von dieser — deren Leiter Brahm Fontane antworten konnte, er habe das Stück schon vorher angenommen — zur Aufführung gebracht. Seitdem war Hauptmann ein berühmter Mann und der anerkannte Führer der realistischen Litteratur in Deutschland. Er lebt seitdem in Berlin oder in seinem schlesischen Landhaus und sein charakteristisch durchgearbeiteter Kopf — dessen Zeitlosigkeit an die in Bezug auf das Alter gleich unbestimmbaren von Wilamowitz und Stefan George erinnert — mit den klugen ernsten Augen gehört zu denen, die jeder Theaterbesucher tuschelnd dem fremden Gast zeigt.

Das „Promethidenlos“ (1885) ist noch ganz erfüllt von dem unklaren Idealismus eines unreifen Jünglings. Schlenther hat etwas reichlich darin Vordeutungen späterer Werke gesucht; und klar genug spricht sich wenigstens schon hier des Dichters Sympathie mit den Unglücklichen aus — mit denen zumal, die das Elend ins Laster gestoßen hat. Aber der scharfe Wirklichkeitssinn des späteren Dramatikers ist in den romantisch nebelhaften Allegorien

und Veduten dieser Byroniade nirgends zu entdecken. Ein starker Ehrgeiz begegnet sich mit einem leidenschaftlichen Idealismus, der sich noch gern allüblicher Tiraden bedient. Aber eins hat das unreife Jugendstück schon vor vielen voraus: „er glaubt — beim Zeus, er glaubt an seine Lieder"! Wie die um Arent und Bleibtreu konnte auch er aus der Tiefe seines dichterischen Miterlebens heraus die anfeinden, denen alle Kunst ein bloßes Spiel geworden war.

Sein inniges Mitgefühl mit den Armen und Elenden mußte ihn in den Naturalismus drängen. Daraus erwuchs seine erste Novelle „Bahnwärter Thiel" (1887). Sie fand nur einen Nachfolger: die psychologische Studie „Der Apostel" (1890; beide erschienen in Buchform 1892). Vergleicht man beide, so sieht man, wie rasch Hauptmann sich entwickelte. „Der Apostel" ist die feine Schilderung eines von religiösem Wahn erfüllten Gemütes — ein Problem, das den leidenschaftlich über die Grenzen der Individualität hinausstrebenden Kraftgenies immer am Herzen lag, und das den jungen Goethe (im „Mahomet"), Tieck (im „Aufruhr in den Cevennen"), Georg Büchner (im „Lenz") — der auf Hauptmann sehr stark gewirkt hat — ebenso sehr reizen mußte wie die vielen Kleinen von heute, die Gumppenberg („Der fünfte Prophet" 1895), Mombert („Die Schöpfung" 1899) u. a. Sehr glücklich ist die getragene Seelenstimmung des Propheten benutzt, um jene Andacht zum Unbedeutenden hervortreten zu lassen, die Hauptmann an der Lyrik von Johannes Schlaf gelernt hatte: „Der Heiligenschein kam jedem Naturerzeugnis, auch dem kleinsten Blümchen oder Käferchen zu . . Der Duft des weißen Jasmins, des blauen Flieders und des dunkelbrennenden Goldlacks erfüllte stellenweise die reine und starke Luft, daß er sie wohlig in sich sog, wie einen gewürzten Wein . . Das kleinste Käferchen wurde umgangen, die zudringliche Wespe vorsichtig verscheucht." (Man denke noch an die Bienenscene in den „Einsamen Menschen".) Daneben aber ist diese Stimmung auch zum Größten bereit; Frieden will der Prophet der ganzen Welt schaffen und zwar mit dem „einzigen wundervollen Wortjuwel: Friede!" Denn er kennt den Weg zum Weltfrieden: „man betrat ihn durch ein Thor mit der Aufschrift: Natur."

So ist dieser namenlose Prophet zugleich eine ganz individuelle Gestalt, und typisch für unsere Zeit mit ihrer Sehnsucht nach Frieden und stiller Natur, und ein Typus auch des religiösen

Schwärmers überhaupt. So große Wirkungen hat Gerhart Hauptmann lediglich durch ein zartes Einfühlen und ein schlichtes, rein gegenständliches Aussprechen erreicht.

Dagegen „Bahnwärter Thiel" ist noch ganz befangen in der „bloßen Nachahmung der Natur". Zolas Einfluß verrät sich überall, sowohl in dem krassen Naturalismus aller Scenen, in denen die Frau auftritt, wie in dem Versuch, diese Naturnachahmung durch von außen hereingetragene Mystik und absichtsvollen Symbolismus zu poetisieren. An die etwa gleichzeitige „bête humaine" erinnert die Schilderung der Lokomotive — des riesigen Ungetüms mit den roten runden Glotzaugen —, erinnert auch die Allegorisierung der weiblichen Figur: „Ihre vollen, halbnackten Brüste blähten sich vor Erregung und drohten das Mieder zu sprengen, und ihre aufgerafften Röcke ließen die breiten Hüften noch breiter erscheinen. Eine Kraft schien von dem Weibe auszugehen, unbezwingbar, unentrinnbar, der Thiel sich nicht gewachsen fühlte." Das ist reinster Zola! Aber Zola steckt auch hinter der bequemen altmodischen Art, wie der Autor seine Gestalten erläutert: „Er, der mit seinem ersten Weibe durch eine mehr vergeistigte Liebe verbunden gewesen war, geriet durch die Macht roher Triebe in die Gewalt seiner zweiten Frau"; in der naiven Manier direkter Charakteristik: „Drei Dinge hatte er mit seiner Frau in Kauf genommen: eine harte, herrschsüchtige Gemütsart, Zanksucht und alle brutale Leidenschaftlichkeit." Längst hatten die nordischen Autoren gelernt, dies ungeschickte Vorzeichnen der Gefühle, die wir für ihre Personen hegen sollen, durch indirekte Charakteristik und verstecktes Motivieren zu ersetzen; und in dieser realistischen Technik war „Bjarne P. Holmsen" unbedingt dem Verfasser von „Bahnwärter Thiel" überlegen. Auch die steife, noch ganz romanmäßige Sprache hatten Holz und Schlaf überwunden, als Hauptmann noch Wendungen wie „Und so geschah es" in den einfachen Bericht warf. Aber freilich wären sie auch der prachtvollen Schilderung der Geräusche beim Herannahen der Lokomotive, der prächtigen Analyse des Klanges in den vom Wind bewegten Telegraphendrähten nicht fähig gewesen. Realistisch ist auch dies nicht, weil der Stil dieser Gemälde — sie erinnern an Turners wundervolles Bild der heranschnaubenden Lokomotive in der Londoner Nationalgalerie — zu weit oberhalb des Stoffkreises liegt; dem Bahnwärter würde es gewiß nicht beikommen, daß der blutige Schein der roten

Laternen „die Regentropfen in seinem Bereich in Blutstropfen verwandelte" — was auch an sich eine märchenhafte Übertreibung ist: Schneeflocken mögen wie ein Blutregen wirken, Regentropfen werden nie so stark gerötet werden. Man merkt es überall, daß Hauptmann sich mit dem Wesen der „Proletarier" erst bekannt macht; wie Zola ist er noch ein gebildeter Herr, der Naturalist sein will. Wie schlecht schimpft die Bahnwärterfrau! jeder Straßenjunge kann es besser.

Hier also war der Idealist noch nicht in den Realismus eingedrungen. Das stoffliche Moment suchte er noch romantisch zu idealisieren; die Technik war noch ganz altmodisch. Die Auffassung, das warme Mitleben, das den armen beschränkten Wärter und sein unglückliches Kind mit der Poesie menschlicher Sympathien umkleidet, hat die Brücke von Byrons Pathos zu Zolas Naturalismus geschlagen. Aber der Autor wagt doch noch nicht, den Ausbruch der Tobsucht bei Thiel selbst zu schildern; wir finden nur seine Wirkungen vor und hören von der That.

Sein Idealismus schauderte noch zurück vor der Erfassung der Wirklichkeit, nach der sein Herz verlangte. Die konsequenten Realisten von Niederschönhausen führten ihn über die Brücke, die er selbst gebaut, in das jenseitige Gebiet hinüber. So entstand „Vor Sonnenaufgang" (1889).

Schlenther meint, indem Hauptmann zur dramatischen Form überging, habe er nur die Konsequenzen aus den Voraussetzungen des „Papa Hamlet" gezogen. In diesem herrscht ein episch-dramatischer Mischstil: so oft wie irgend möglich geht die Erzählung in direkte Rede, in Dialog über. Das sei volkstümlich: der naive Realismus des Volkes strebe zur dramatischen Verkörperung, und Hauptmann habe dem nachgegeben. — Mir scheint das nicht zuzutreffen. Volkstümlich ist gerade jener Mischstil, der sich naiv des jedesmal bequemsten Mittels bedient: für Vorgänge der Erzählung, für Reden der direkten Wiedergabe. Es ist ein Atavismus, ein Rückfall in jene Urzeiten, da in der „chorischen Poesie" der Naturvölker Lyrik, Epik und Drama noch ungetrennt bei einander lagen: in Totenklagen wechseln der lyrische Wehruf, der epische Bericht von den Thaten des Helden, die mimische Wiedergabe etwa eines Kampfes miteinander ab. Das Herausarbeiten einer einzelnen Dichtungsgattung verdanken wir immer erst bewußter Kunst. Volkstümlich also ist die Mischgattung mehr als das reine Drama. Und dann

— Hauptmann erreicht dies letztere noch gar nicht. Er bleibt selber noch im Mischstil befangen. Denn ein Übergriff des Epos in das Drama sind die höchst ausführlichen szenischen Bemerkungen besonders im zweiten Akt. „Als sie bemerkt, daß Loth vom Wirtshaus her ihr entgegenkommt, bemächtigt sich ihrer eine noch stärkere Unruhe.“ Eine einheitlich dramatische Behandlung müßte diese Bemerkungen entbehren, sie durch Handlung ersetzen können; der Text selbst müßte dem Schauspieler genügend Anweisung zum Spiel bieten. Und auch die Lyrik bemächtigt sich in Ausdrücken wie „die feierliche Morgenstille“ dieser Regie-Vorschriften. Vergebens hat man sie mit dem Wesen des realistischen Dramas in Übereinstimmung zu bringen versucht. Die übertrieben genaue Beschreibung von Zimmer, Kleidung u. s. w. mag man für realistisch erklären, weil sie dem Zweck des Individualisierens dient; obwohl Angaben wie die, daß Kahls Uhrkette Hirschzähne hat, über das vom Zuschauerraum her Wahrnehmbare hinausgehen und daher in den Bereich rein epischer Mitteilungen fallen. Aber jene Stimmungen auf der Bühne, die technisch absolut nicht mehr wiederzugeben sind, wirken gerade antirealistisch, und eben damit hat Berthold Litzmann, ein Verehrer Wildenbruchs und im ganzen, trotz manchem warm anerkennenden Wort für Hauptmann, ein Gegner des Realismus, sie verteidigt. „Dies Augenblicksbild,“ sagt er von dem Idyll am Taubenschlag, „ist keine programmmäßige Nummer in einem nach allen Regeln des Naturalismus peinlich gearbeiteten Drama, sondern gewissermaßen durch eine unwillkürliche Reflexbewegung einer instinktiv ihr Recht verlangenden Dichternatur ans Licht gebracht.“ Ich halte das für vollkommen zutreffend und ebenso die psychologische Deutung, die Litzmann weiter giebt. „Diese Stimmungen wachsen organisch aus den einzelnen Gestalten heraus. Dieser klare Morgenduft, in dem das junge Mädchen erscheint, ist etwas von ihr Unzertrennliches. Sie steht inmitten dieses schwülen Dunstes der vertierten Gesellschaft da, wie ein Wesen aus einer andern Welt, das von einer reineren, lichteren Atmosphäre umgeben ist.“ In diese Atmosphäre versenkt sich der Dichter und durch jene langen Zwischenreden, durch dies rein zuständliche Intermezzo sucht er sie zu verdeutlichen.

Man sollte deshalb auf die Strenge der Komposition nicht gar so stolz sein. Richtig ist es, daß die Einheit des Ortes und der Zeit streng gewahrt ist. Sittenberger hat vor einiger Zeit darauf

aufmerksam gemacht, wie gerade der Realismus zu einer Neubelebung der drei Einheiten führte. Wollte man die Illusion eines wirklichen, kontinuierlich sich entwickelnden Vorgangs erwecken, so mußte man zuletzt dahin kommen; so ist auch Ibsen in immer größerer Strenge zuletzt in „John Gabriel Borkman“ annähernd zu der Einheit des Orts, ganz zu der der Zeit gekommen. Wenn aber weiter gerühmt wird: „ohne jede technische Zwangsmaßregel, ohne Monologe, Apartes, und ähnliche unrealistische Eselsbrücken der Theaterspielerei vollzieht sich die ganze Begebenheit“, so erwidere ich, daß eben diese verlängerten scenischen Bemerkungen nichts anderes sind als verkleidete Monologe. Die Jungfrau von Orleans macht uns ihren Seelenzustand durch direkte Rede anschaulich, Helene durch ein paar symbolische Gebärden, die der Autor erläutert. Ein kleiner Fortschritt auf dem Wege der Illusionsspielerei mag darin liegen; die größere stilistische Einheit finden wir in Schillers Drama.

Aber das trifft allerdings zu, daß sich die Handlung mit großer Folgerichtigkeit und innerer Notwendigkeit abspielt. „Noch nie zuvor,“ sagt Schlenther, „ist auf natürlichere Art ein in sich geschlossener Vorgang auf die Bühne gebracht worden, ohne daß die Gesetze des Lebens irgendwie verletzt wären. Wo aber Gesetze der Kunst verletzt worden sind, da handelt sich's stets um leicht vertilgbare überschüssige Einzelheiten.“

Diese große Einfachheit und Folgerichtigkeit des Verlaufs ermöglichte Hauptmann vor allem durch die große Vereinfachung der Handlung. Fremde Lehre und eigene Art trafen auch hierin wieder zusammen. Wie hatte sich das Drama der Epigonen mit mühsamen Intrigen abgeplagt! Die Realisten, die naturgemäß für Personen leichter nachzuzeichnende Vorlagen fanden als für Handlungen, verkündeten nun durch Arno Holzens Mund: „Das Drama hat vor allem Charaktere zu zeichnen, die Handlung ist nur Mittel.“ Ob das so allgemein richtig ist — für den Ursprung des Dramas trifft es meines Erachtens zu — ist hier gleichgültig; wesentlich ist, daß damit auf die Bahnen des specifisch germanischen Dramas zurückgelenkt wurde, zu Hamlet, Tasso, Wallenstein. „Tasso“ vor allem ist ein Drama, das seiner Technik nach dem der neuen Schule merkwürdig nahe steht. Kaum eine Handlung; nur, von den Verhältnissen gereift, Offenbarung der bestehenden Zustände. Tassos Wesen exponiert sich — das ist eigentlich das ganze Drama. Man könnte diesen Typus das Drama des reifen Zustandes nennen:

alles ist in den Charakteren so weit vorbereitet, das jedes beliebige Ereignis die Explosion herbeiführen kann. Diesem Typus gehören auch „Nora" und die „Gespenster" an, obwohl die Handlung bei Ibsen immer ihre selbständige Bedeutung hat. Dieser Typus wird von nun an der herrschende. Ein Charakter oder eine Gruppe stehen da, schicksalsreif, und warten auf ihr Verhängnis. Irgend ein keineswegs auffallendes Ereignis zeitigt es: ein Besuch, eine Nachricht, eine Begegnung. Und rasch vollzieht sich nun, was geschehen muß. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne."

Bei Hauptmann hat dieser neue dramatische Typus etwa folgende feste Form. Ein paar Personen, jede eine ausgeprägte Individualität, sind vom Schicksal zusammengeworfen; in ihrem Zusammenleben nähren sie gegenseitig jeder des anderen Eigenart. Eine unter ihnen fühlt vor allem das Bedrückende, Gefährliche dieser Existenz und sehnt sich heraus. Ein Bote aus der großen Welt ringsum kommt und scheint einen Augenblick die Möglichkeit zu bringen, daß der Gebundene sich löst. Aber die Gebundenheit ist zu stark; und so führt der Versuch der Rettung nur die Katastrophe herbei. — So „Vor Sonnenaufgang": Loth verspricht Helenens Befreiung; im „Friedensfest": die Braut hofft den Fluch von der Familie, besonders von ihrem Bräutigam zu nehmen; in den „Einsamen Menschen": Johannes erhofft von Anna Mahr Lösung seiner Bedrängnis; so auch in den „Webern": Jäger und der Aufstand gewähren einen Augenblick hoffenden Aufatmens; ebenso in „Florian Geyer". Ähnlich ist die Formel auch noch in der „Versunkenen Glocke", wo Rautendelein aber die Sehnsucht erst erweckt; ja auch noch im „Fuhrmann Henschel", wo die zweite Ehe den Bann heben soll, in dem der Witwer dahinlebt.

Dieser Typus ist, wie gesagt, eine Zeit lang der herrschende des modernen deutschen Dramas geworden. Ihm gehören, um ein paar Proben zu nennen, an: „Wir Drei" von Ernst Rosmer (1893); „Mutter Erde" (1898) von Max Halbe; „Das Stärkere" (1897) von Carlot Reuling; „Der Fremde" (1898) von Hartleben: „Tote Zeit" (1898) von Ernst Hardt. Öfters wurde der Typus vergröbert zu jenen sonderbaren Stücken, die ich „Brasilianerdramen" nenne. Die Gebundenheit wird, wie übrigens fast durchweg, konventionell als Ehe oder Verlobung aufgefaßt — so auch schon bei Hauptmann selbst in den „Einsamen Menschen". Der Ankömmling aus der großen Welt wird recht grob materialistisch zu einem

„Globetrotter" gemacht, einem aus Brasilien oder Mexiko heimgekehrten Cyniker mit Schlapphut und Schnurrbart. Diese höchst ernst gemeinte Erneuerung des „schmucken Brasilianers" aus Offenbachs „Pariser Leben" und eine etwas Benedixisch gezeichnete Sorte von deutschem Philister ringen dann um die Braut; aber leider ist der Brasilianer doch schon zu spät gekommen . . . So „Toni Stürmer" (1891) von Cäsar Flaischlen — eine unbeabsichtigte Parodie auf die ganze Art. Ebenso wirkt in Johannes Schlafs „Gertrud" (1898) der Farmer Holm — diesmal aus Nordamerika heimgekehrt; während in Ernst Rosmers „Tedeum" (1896) die Sache ins Heitere gekehrt wird, und der reiche Onkel aus Amerika, unser guter alter Freund von Nieritz und Hoffmann her, wirklich der Misere ein Ende macht.

Aber auch an diesen Vergröberungen und Übertreibungen kann man noch erkennen, welche Macht der von Hauptmann neugeschaffene Typus ausübte. Weshalb? Weil er neu war — und weil er dem Bedürfnis der Zeit entgegenkam.

Neu war er insofern, als er die Handlung ganz und gar realistisch, alltäglich nahm. Wenn Cäsar Flaischlen sein Drama „eine Alltagsgeschichte in fünf Bildern" nannte, so drückte er damit überlaut betonend aus, was auch Hauptmann und Schlaf meinten. Es soll nichts Ungewöhnliches geschehen; es soll eben ein beliebiger Anlaß die Charaktere zur Explosion bringen. Daß Hauptmann — und noch mehr seine Nachahmer — die Ankunft des „fremden Mannes" so oberflächlich motivieren (am meisten stört dies bei Anna Mahr, der, diesmal weiblichen, Vertreterin der Rolle in den „Einsamen Menschen"), ist ein Kunstfehler, beruht aber doch eben auf dieser Anschauung: es kann alle Tage solch ein Bote des Schicksals kommen. — Daher denn auch die Schlüsse: Fragezeichen am Ausgang, wie im „Friedensfest", wie schon oft bei Ibsen, oder der bequeme Selbstmord („Vor Sonnenaufgang", „Einsame Menschen", „Fuhrmann Henschel"). Es ist ja doch nur das Tüpfelchen auf dem i; ob der Held vor unseren Augen stirbt oder ein paar Jahre später zu Grunde geht — das ist gleich. Sein Charakter sollte uns voll gezeigt werden; damit ist das Interesse mindestens des Autors erschöpft.

Und dieser neue Typus entsprach dem Bedürfnis der Zeit. Denn er ermöglichte, was der Naturalismus anstrebte: eine breite Zustandsschilderung. Dies ergiebt sich ganz notwendig aus jenem

Schema. Will der Verfasser uns anschaulich machen, in welcher rettungslosen Zwangslage die Charaktere sich befinden, so muß er mit einiger Breite die Lage vorführen. Ein großer Teil des Dramas entspricht dem, was sonst nur Einleitung war: der Exposition; gerade wie bestimmte Produkte der neuesten Lyrik nur Exposition ohne lyrische „Handlung" geben. Und wenn etwas geschieht, erhebt es sich nicht so sichtbar hoch über die Fundamente wie sonst dramatische Handlung. „Die Weber" und „Florian Geyer" bleiben, selbst da die Revolution schon im Gang ist, wesentlich Zustandsgemälde. Der Zustand wird aus dumpfer Ruhe zu einem fieberhaft erregten; eigentliche Handlung wird er nicht. Man vergleiche Schillers „Tell" mit den „Webern", Goethes „Götz" mit „Florian Geyer", um sich des ganzen Unterschiedes bewußt zu werden. Daher der Eindruck des Thatlosen, Unmännlichen, Gedrückten, den viele Zuschauer und Kritiker insbesondere von Johannes Vockerat, aber auch von Florian Geyer und dem Glockengießer empfingen. Das Handeln *soll* eben hier kein selbstständiges Interesse erregen: der Zustand der Seelen, die Eigenart der Charaktere soll geschildert werden. Deshalb wird Schlafs Meister Oelze so lange in Krankheit und Sterben herumgequält, deshalb in Halbes „Jugend" der Schluß mit fast frivoler Gleichgültigkeit behandelt.

Ein Zustand, aus dem sich die Personen vergebens zu lösen suchen — das ist die allgemeinste Formel für das moderne Drama dieser Schule. Sudermann hat es mit mancherlei Effekten verquickt, Schnitzler hat es lyrisch erweicht — emanzipiert hat sich im Grunde kein neuerer Dramatiker von diesem Schema. Die breite Zustandsschilderung ist es vor allem, die das Neue, Moderne daran bildet; denn sie ist ganz aus den Ansprüchen unserer Zeit entsprossen.

„Vor Sonnenaufgang" (1889) verleugnet die Jugend des Realisten — und seines Realismus nicht in der allzu ausführlichen Zustandsschilderung. Die Wiedergabe der entsetzlichen Verhältnisse, in die Helene hineingeboren ist, wird Selbstzweck. Sie ist freilich mit einer Virtuosität gegeben, die auch eine gereiftere Kunst verführen konnte. Die ganze dumpfe Atmosphäre, die über dem verlumpt-protzigen Hof des schlesischen Millionärbauers lastet, rückt vor unsere Augen; der Vater ein wüster Trinker, die Mutter eine sittenlose Person voller Roheit und Aufgeblasenheit, der Schwiegersohn ein lüsterner Genußmensch, die Tochter Helene nur

durch günstige Umstände bis jetzt vor völligem Versinken in den Sumpf gerettet. Nun kommt ein Fremder — weder ein bösartiger Verführer, noch, wie viele gemeint haben, ein edler Idealist, sondern ein Mensch wie Tausende: ein unklar schwärmender Doktrinär mit ein paar fixen Ideen, der sich aller Pflichten gegen das Mädchen ledig glaubt, sobald sein „Prinzip“ in Frage kommt. Neben den durch plötzlichen Reichtum oder langes Elend vertierten Menschen erscheint er Helene wie ein Messias; sie dichtet ihn sich dazu um, wie Hannele ihren guten Lehrer. Als sie erwacht, kann sie die Enttäuschung nicht ertragen, weniger noch die Vorstellung, nun unrettbar zu diesen heillosen Zuständen verdammt zu sein; sie tötet sich. Den Schlußaccord aber bildet das idiotische Geschrei des betrunkenen alten Bauern.

Gewiß ist hin und wieder im Malen des Schlimmen zu viel gethan. Die Entbindungsscene hinter den Kulissen war zu vermeiden; auch die Liebesaffairen der alten Bäuerin brauchten nicht ganz so handgreiflich gezeichnet zu sein. Das ist ein Überschuß an Lebenswahrheit, der als Reaktion gegen so viele süßliche Bauernmalerei verziehen werden muß. Auch findet er ein Gegengewicht nicht nur in jenen lyrischen Stimmungsbildern von eigentümlichem Reiz, sondern auch in der Poesie der Liebesscene im vierten Akt. Die superlativische Begeisterung, die hier von „Romeo und Julia“ spricht, kann ich zwar nicht teilen, schon deshalb nicht, weil Wendungen wie Loths „liebes, edles Geschöpf“ aus dem Stil fallen; aber im ganzen genommen enthält der Auftritt doch mehr einfache, packende Wirklichkeitspoesie als hundert banale Liebesscenen „idealistischer“ Poeten. — Erstaunlich ist die Sicherheit der Charakterzeichnung; kleine Nebenrollen wie die des alten verbitterten Arbeitsmannes Beibst sind Kabinettsstücke. Und wie unübertrefflich ist das Getuschel der Dienstleute bei dem so verzeihlichen Milchdiebstahl der Kutschenfrau! Nur bei den „Gebildeten“ begegnet dem Autor zuweilen eine kleine Entgleisung. Er identifiziert sich keineswegs mit Loth; aber er kann doch der Versuchung nicht ganz widerstehen, ihm ein paar Lieblingsbetrachtungen in den Mund zu legen. Das sind eigentlich auch „Apartes“, ein Beiseitereden, mehr für das Publikum bestimmt als für den Unterredner auf der Bühne. Aber diese kleinen Kunstfehler wirken, wie Schlenther bemerkt, liebenswürdig als Zeugnisse des warmen Anteils, den Hauptmann an den Problemen nimmt.

In diesem dramatischen Erstling hatte der Dichter sich noch gegen den Einfluß Ibsens gesträubt: der Norweger war ihm zu tendenziös, nicht objektiv genug in der Zeichnung. Hier sprach mehr die Doktrin der „ersten konsequenten Realisten", als Hauptmanns eigene Empfindung. Sobald er sich freier ließ, mußte gerade Ibsen stark auf ihn wirken. Die beiden Familiendramen: „Das Friedensfest" (1890) und „Einsame Menschen" (1891), stehen unter diesem Zeichen; auf jenes haben vor allem die „Gespenster", auf das zweite hat besonders „Rosmersholm" Einfluß geübt. Die Stimmung der modernen Schicksalstragödie lastet über beiden. „Die Politik, das ist das moderne Schicksal", sagte Napoleon; „die Familie, das ist das moderne Schicksal", sagt mit Taine und Ibsen Gerhart Hauptmann. Die Familie — denn sie repräsentiert die unentrinnbare Gebundenheit auch des freiesten Geistes, unentrinnbar, weil ihr Einfluß in seinem Wollen selbst, in der Gestaltung seiner Eigenart selbst bereits mitarbeitet.

Wenn die altnordische Apokalypse das Ende der Welt schildern wollte, so steht unter den Vorzeichen des Jüngsten Tages voran, daß alle Bande der Sippe brechen, daß Brüder sich ermorden, das Kind wider den Vater die Hand hebt. Diese symbolischen Züge werden im „Friedensfest" zur furchtbaren Wahrheit, ohne doch ihren allgemeineren Charakter ganz zu verlieren; ja, daß der Sohn seinen Vater geschlagen hat, gewiß ein furchtbares Thun, wird hier doch mit einem Ton so mystischen Grauens erwähnt, daß mehr ein symbolischer Charakter der Handlung als ihre eigentliche Bedeutung gerade für diese Umgebung gefühlt wird. — Eine unglückliche Ehe hat sich, wie oft bei Ibsen, in den Kindern bestraft. Unverträglich und verbittert leben alle Mitglieder der Familie miteinander im Krieg, ohne doch ganz voneinander lassen zu können. Endlich scheint der Atridenfluch gelöst. Gebrochen und friedensbedürftig kehrt der alte Vater heim; der bessere Sohn hat in einer liebevoll ihm vertrauenden Braut die Hoffnung auf Heilung seines verdüsterten Zustandes gefunden. Man feiert ein Friedensfest. Aber die Konflikte liegen zu tief. Man hat sich zu fest in den alten Haß eingebohrt. Keins von allen Gliedern der Familie wagt auf Erneuerung so recht ernstlich zu hoffen. Wohl meint der Optimist, jeder Mensch sei ein neuer Mensch, aber er wird zaghaft, als der Pessimist antwortet, er selbst mit den vom Vater ererbten Zügen der Heftigkeit und Unsicherheit widerlege das. Wird die Liebe stark

genug sein, alles zu tragen, zu überwinden, zu besiegen? Wir wissen es nicht; der Dichter selbst stellt sein Experiment ein, sobald eine Anzahl aufregender Momente, des Vaters Heimkehr und Tod, die Begegnung der Brüder, das Weihnachtsfest, Gelegenheit gegeben hat, die Zustände und die Charaktere anschaulich und ausgiebig vorzuführen. Dies aber gelingt auch unvergleichlich. Der schlimmere Bruder vor allem, mit seiner unter Cynismen versteckten heimlichen Lüsternheit, mit seinem tückischen Neid und seiner eingeschränkten Begabung, mit dem Ibsenschen Trotz gegen die „Lebenslügen", ist eine glänzend gelungene Figur, der der Vater und die verbitterte alte Jungfer kaum nachstehen. Blässer sind die sympathischen Figuren, die Braut und ihre wackere Mutter. Aber freilich hätte ihr kräftigeres Hervortreten notwendig zu einem „versöhnlichen Schluß" führen müssen, dem der Autor auswich.

„Einsame Menschen" ist eine Genietragödie wie „Rosmersholm" und „Hedda Gabler": ein hervorragender Mensch geht an der Macht der Gewöhnlichkeit zu Grunde. Dieser Typus ist die realistische Verjüngung der alten romantischen Künstlertragödien; aber wenn Tieck, Öhlenschläger, de Vigny mit historischen Berühmtheiten wie Camoens, Correggio, Chatterton wirken wollen, suchen die Neuen einen strebenden, suchenden Geist darzustellen, der Reife und Ruhm noch nicht erlangt hat. Es ist viel Selbsterlebtes in diesem Drama; das giebt den Seelenschilderungen ihren intimen Reiz, veranlaßt aber auch den Autor, im Zuständlichen diesmal fast ganz stecken zu bleiben. Der Sohn einer frommen Familie hat sich zum Freidenker durchgerungen. Er findet nirgends Verständnis, weder bei seiner guten unbedeutenden Frau, noch bei dem platten Materialisten Braun, seinem Freund. Er strebt heraus aus diesem Kreis, der ihn mit der „force invincible de la faiblesse", wie Flaubert einmal von der Macht einer Mutter auf den Sohn sagt, fesselt. Aber er hat doch selbst zu viel von der rücksichtsvollen, furchtsamen Art der Seinigen; im Denken und Reden wagt er viel, im Handeln scheut er das Urteil der anderen. Nun kommt plötzlich eine Vertreterin des rücksichtslosen Individualismus aus der Freiheit in sein idyllisches Gefängnis. Es könnte so fortgehen — eine Zeit lang freilich nur; denn die arme Gattin würde das schuldlose Opfer werden. Da machen gut gemeinte Warnungen dem unselbständigen Johannes Vockerat klar, was die Welt über ihn und die Freundin denkt. Irgend eine entschiedene Stellung kann er nicht einnehmen;

der Gattin ist er entfremdet, die Freundin weiß er nicht zu halten — so springt er, hilflos und verzagend, ins Wasser. Er ist so wenig wie Loth (in dem ersten Drama) ein Held; er ist ein Opfer, mindestens ein Ergebnis bestimmter Verhältnisse: die Entwickelung der Zeit fordert solche Opfer. Johannes Vockerat ist dem Tode bestimmt; in dem langen stillen Kampf mit den Seinen hat er seine Kräfte aufgezehrt — gerade wie die arme Frau die ihren. Einsame Menschen waren sie im Zusammenleben. Sobald eine neue Erscheinung das Verhältnis fühlbar macht, muß Johannes sich zu einer letzten Anstrengung aufraffen — und daran verbluten.

Eine Krankheitsgeschichte ist es im Grunde so gut wie die „Familie Selicke" oder „Meister Ölze": es ist die Geschichte eines kranken Willens, der sich endlich ganz verneint. Gerade in der „unmännlichen" Nervosität, dem Auf und Ab von großen Hoffnungen und kleinmütigem Nachgeben ist Johannes Vockerat eine typische Figur, für die es Hauptmann beim Studium seiner Mitstrebenden an Modellen nicht fehlen konnte. Hieraus entspringen auch die seltsamen Verhältnisse dieses treu-untreuen Ehelebens, die in der „Versunkenen Glocke" wiederkehren: Verhältnisse, wie die Genies und Titanen der jungdeutschen Zeit, Pückler, Gutzkow sie durchlebt haben. Die Alten sind kräftig, einheitlich: das prächtige Paar der Eltern Vockerat; die Jungen sind angekränkelt, alle, Johannes so gut wie seine Gattin und auch seine Freundin. Ein Übergangszustand ist es, der mit großer Feinheit geschildert wird; die Gespräche über den hypernervösen russischen Schriftsteller Garschin, die anmutige Bienenscene — alles malt die Nervosität eines erregten Zustandes. Aber dramatisch im eigentlichen Sinne des Wortes ist hier nichts. Momente wie die Liebesscene in „Vor Sonnenaufgang", wie die Demütigung des Sohnes vor dem Vater im „Friedensfest" fehlen; in dieser Atmosphäre gedeiht eben kein Handeln — außer dem Selbstmord.

Das „Friedensfest" hat in der Litteratur wenig, „Einsame Menschen" vielfache Nachahmung gefunden. Flaischlen parodierte auch dies Stück in seiner Art mit fünf Scenen: „Martin Lehnhardt" (1894). Aber auch Reuling im „Stärkeren" und Max Halbe in „Mutter Erde" sind von dem Schema der „Einsamen Menschen" besonders beeinflußt. Das Drama ist das typische Gemälde des nervösen Bildungsaristokraten geworden, und die Feinheit der Charakterzeichnung rechtfertigt das. Gleichzeitig aber be-

deutet es die äußerste Entfernung von dem, was in der Forderung nach „Handlung“ auf der Bühne berechtigt ist. Es geschieht wirklich zu wenig — auch wenn wir das Geschehen keineswegs äußerlich im Sinne eines lauten Ereignisses, sondern ganz innerlich im Sinne einer Charakterentfaltung nehmen. Die eingelegten Debatten und Idyllen können für den Stillstand nicht entschädigen. Johannes ist am Schluß noch etwas aufgeregter, noch etwas deprimierter als im Anfang; aber bei kleiner Ursache könnte er sich auch schon früher das Leben nehmen. Die uninteressante Anna Mahr nun gar sollte sein Schicksal nicht entscheiden dürfen!

Aber um so höher hebt sich der Dichter in der großen Volkstragödie der „Weber“ (1892). Hier liegen wirklich die Anfänge einer neuen großen dramatischen Kunst. Unfrei noch, durch zu enge politische Tendenz beschränkt und mehr noch durch die ästhetische Eigenart der neuen Schule, zeigt sich doch hier zum erstenmal ein lebendiger Ansatz zu dem, was die Zeit fordert: zu einem Volksdrama großen Stils. Was Gottfried Keller mit heißem Verlangen ersehnt, als er am Mythenstein die Schillerfeier der Waldstätte miterlebte, das ist allmählich immer weiteren Kreisen ein Bedürfnis und eine Hoffnung geworden. Schwerlich ging der paradoxe Strindberg diesmal fehl, als er in der Vorrede zu seinem „Fräulein Julie“ die Zukunft des Theaters in zwei divergenten Richtungen sah: in dem mit großem breitem Pinsel Fresken auftragenden Volkstheater und der für die intimsten Wirkungen berechneten Salonbühne — „Schmetter- und Flüstertheater“ hat es Bierbaum mit groteskem, aber bezeichnendem Ausdruck genannt. Für uns Deutsche stehen Schiller und Goethe am Eingang beider Wege. „Einsame Menschen“ ist ganz ein leises Kabinettsstück für Kenner — aber solche Stücke gab es längst, vor allem bei Ibsen. „Die Weber“ ist ein mächtiges Volksstück für die große Zuhörerschaft — und das erste seiner Art. „Wilhelm Tell“, „den Prinzen von Homburg“, auch Grabbes letzte Versuche dürfen wir als Vorläufer ansehen — aber noch nicht als wirkliche Anfänge des historischen Volksdramas. Denn dies, das mit großen Gesamtwirkungen auf breitere Massen wirken soll, bedarf riesenhafter Träger der Handlung. Eine einzelne historische Gestalt genügt nicht, und sei es ein Luther, Friedrich der Große, Bismarck — eben deshalb haben die Lutherfestspiele und verwandte Unternehmungen immer nur in den Kreisen der Gebildeten Wiederklang gefunden. Christus selbst ist im Oberammer-

gauer Passionsspiel nicht allein der Träger der Handlung — als Gegenspieler steht ihm ein Kollektivheld gegenüber, das jüdische Volk, bald durch einzelne Sprecher, bald als Chor seine Meinungen und Absichten verkündend. Noch breiter legt das hoffnungsvolle neue Volksschauspiel der Schweiz (Arnold Ott, geb. 1840: „Karl der Kühne und die Eidgenossen", 1897; M. Bühler und G. Luck Calven-Festspiele in Chur 1899) den Thaten der Einzelnen eine lebensvolle Schilderung der Gesamtheit zu Grunde. Das Volksdrama großen Stils braucht ein Volk als Helden. Das ist die höhere Einheit, in der jeder Zuschauer sich als Teil wiedererkennt und doch zugleich das Höhere verehrt. Das fühlte Schiller und ließ sich deshalb nicht nehmen, die Hauptberufe der Schweiz im Vorspiel, die Kantone selbst in der Rütli-Beratung einzuführen; und sein „Tell" wurde das volkstümlichste Drama vielleicht in der Welt. Bettelheim hat einmal die sehr lehrreichen Zahlen für die Verbreitung der gelesensten Hefte von Reclams Universalbibliothek mitgeteilt: weit an der Spitze marschiert der „Tell" mit 619 000 Exemplaren, dann folgen in weitem Abstand „Hermann und Dorothea" mit 490 000, „Faust", erster Teil, mit 290 000 (1897). Das ist charakteristisch, auch wenn wir den starken Einfluß der Schule auf jene Zahlen in Anrechnung bringen; hängt doch deren Vorliebe für den „Tell" selbst mit an den Volksscenen. Auch Goethes idyllisches Epos und sogar sein titanisches Drama haben volkstümliches Gepräge sogar in jenem specifischen Sinne: das Bürgerleben in seiner ganzen Breite tritt dort hervor, hier aber bringt der Osterspaziergang thatsächlich den Kollektivhelden, den „Bürger", den „Bauer", den „Gesellen". Die großen Massenscenen bei Shakespeare („Julius Cäsar", Königsdramen), bei Schiller („Tell", „Wallenstein", „Demetrius"), bei Kleist („Hermannsschlacht") wirken keineswegs nur als malerische, als „theatralische" Effekte; sie helfen wirklich die Psychologie des Gesamtorganismus zu erkennen, dem der Einzelne angehört. Es ist daher auch kein Zufall, daß in den Dramen der Skandinavier die bewegte Volksscene kaum je fehlt (Björnson „Über unsere Kraft", Arne Garborg „Paulus" u. s. w.), und daß sie sich selbst dem streng isolierenden Ibsen zuweilen aufdrängt („Stützen der Gesellschaft", „Volksfeind"): je tiefer die Psychologen die Eigenart des Einzelnen bloßzulegen suchen, desto stärker verlangt auch das Volk als Hauptfaktor dieser Eigenart angeschaut zu werden.

Aber allerdings ist der Kollektivheld ohne Kopf auch nicht

vollständig. Im „Lager" tritt Wallenstein freilich nicht auf, aber sein Geist, er selbst ist unsichtbar fortwährend zugegen. Ebenso wird bei Shakespeare der König zum verdeutlichenden Hauptvertreter der nationalen Eigenart, oder im „Prinzen von Homburg" gipfelt das brandenburgische Wesen in der Persönlichkeit des Großen Kurfürsten. Das große Volksdrama der Zukunft braucht beides: das Volk als Träger der Handlung, den Einzelnen als Träger des Gedankens. Dahin weisen auch die Passions- und die Volksschauspiele. In den „Webern" hat die demokratische Geschichtsauffassung, viel mehr noch die Freude an zuständlicher Ausmalung dem prachtvollen Torso des Herakles mit seinen mächtigen Muskeln, mit der lebensvollen Haltung den Kopf versagt; in „Florian Geyer" bleibt der Einzelheld immer noch zu stark in der Masse stecken. Ein Drama brauchen wir, in dem die volle Kraft dieser realistischen Vergegenwärtigung des ganzen Volkes zusammen geht mit der gleich wahrhaften und plastischen Ausarbeitung einer führenden Persönlichkeit: einen realistischer gehaltenen „Tell" erhoffen wir, einen „Julius Cäsar" auf der Grundlage solcher Volksscenen. Erhalten wir das, so ist eine neue Stufe des Dramas erreicht, die eine neue Blütezeit einleiten mag.

Das also ist nicht eigentlich der Fehler der „Weber", daß sie, wie man zu sagen pflegt, keinen Helden haben. Sie haben ihn wohl: es ist der abstrakte „Weberheld", wie Schlenther meint, oder ganz konkret die arme schlesische Weberbevölkerung. In immer neuen Typen wird sie vorgeführt, die bei aller lebenswahren Individualisierung doch gewisse gemeinschaftliche Grundzüge erkennen lassen — wie die Truppen Wallensteins. Jeder Akt bringt neue Gestalten, neue Bilder, die sich aber alle als Einzelzüge in das Gesamtbild der Kollektivpersönlichkeit fügen. Nur eben — wie Johannes Vockerat nicht zu einem Entschluß kommt, so rafft sich diese gedrückte Bevölkerung nicht zu einem Führer auf, der gleichsam ihr Haupt, ihr Wille würde. Luther ist nicht die Reformation — zu ihr gehören auch Melanchthon und Friedrich der Weise und Hutten und Sickingen und andere noch, der Gelehrte, der Landesfürst, der Politiker und andere Typen; aber Luther ist der verkörperte Wille zur Reformation. Einen solchen Führer aus sich hervorzubringen, ist diese kranke Gemeinschaft der blinden und halbverhungerten, verzagten und vergrämten Weber nicht im stande. Die historische Wahrheit und der Standpunkt des Dichters treffen

zusammen. Die unreifen Rottenhäupter des traurigen Weberaufstandes von 1844 — den Hauptmann aus den Erzählungen seines Vaters längst kannte und für den er ein eben erschienenes Geschichtswerk eingehend und zum Teil mit genauem Anschluß benutzte — waren noch nicht einmal so sehr wie Florian Geyer Repräsentanten des Volkes. Sie sind gleichsam nur die letzten, wilden Zuckungen des verzweifelten Weberstandes, der „ein Aufatmen" als letzte Lebensnotwendigkeit fühlt — und doch den einen Augenblick der Befreiung so wenig ertragen kann, wie der ausgehungerte arme Weber den endlich ihm zugelaufenen Bissen Fleisch.

So ist das Drama freilich fast nur Zustandsschilderung. Wie in Heines düsterem Gedicht, das der gleiche Aufstand hervorrief, sehen wir die Weber am Webstuhl, hören sie fluchen, den König verwünschen, die letzte Hoffnung aufgeben, und immer kehrt der verzweifelte Refrain wieder: „Wir weben, wir weben!" Der Aufstand selbst ist weniger eine That als ein Symptom: soweit ist es mit diesen frömmsten, demütigsten, hoffnungslosesten Arbeitern gekommen, daß sie vor der letzten Unternehmung der Verzweiflung nicht scheuen. Aber es führt zu nichts; das Elend bleibt. Den Zustand und die Charaktere, die er hervorbringt, will der Dichter vorführen; was liegt ihm an einem Abschluß! Der Abschluß ist eben — ein Refrain.

Zu der Zustandsschilderung gehört auch das Bild derer, die den Zustand herbeiführen oder dauern lassen: Fabrikanten, Beamte, Geistliche, Bürger und Bauern. Niemand wird die schroffe Einseitigkeit der Zeichnung hier leugnen dürfen. Hauptmann steht auf seiten der Armen und Bedrückten, er zeichnet die Familie Dreißiger ohne jede Sympathie, wie deren Urbild — sie hießen in Wirklichkeit „Zwanziger" — ihm geschildert war. Typisch sind sie gemeint, so gut wie der Fabrikant in Kretzers „Meister Timpe": ein Typus des herzlosen, nicht boshaften, aber das Elend der andern als selbstverständliche Voraussetzung des eigenen Wohlbefindens empfindenden Ausbeuters. Aber wer ertrüge hier Objektivität! Wenn Hauptmann mit der Objektivität, die Ibsen zuweilen erreicht, den Fabrikanten in seinem relativen Recht dargestellt hätte — dann erst wäre das Drama „peinlich, niederdrückend, unerträglich" im höchsten Grade geworden. Jetzt wird das Gefühl der Empörung, das in uns erregt wird, ein frischer Windhauch, der uns über das Entsetzlichste fortträgt.

Daß dennoch diese, alle vorgefaßten Meinungen von Handlung,

Held, Ausgang über den Haufen werfende dramatische Zustandsschilderung auf der Bühne mächtig wirkt, wirkt gleichsam allen üblichen Voraussetzungen zum Hohn, das wird niemand bestreiten können, der einer Aufführung beigewohnt hat. Je entschiedener der Dichter alles vermieden hat, was einem theatralischen Effekt auch nur von weitem ähnlich sehen könnte, desto stärker wirkt die mit tiefster Verinnerlichung gegebene Reproduktion eines großen Stückes wirklichen Lebens. Diese wundersame, unheimlich stille Plünderung allein — und nach der Aufregung wieder der einsame blinde Beter an seiner Arbeit mit dem furchtbaren, auf das Jenseits abgeladenen Haß — und mitten inne das bunte Leben des Wirtshauses, in dem die Alltagswelt so gleichmütig über das furchtbarste Elend hinwegplaudert — ich begreife die Leute nicht, die danach noch den Mut haben, Hauptmann den Rang eines großen Dichters abzusprechen!

Zwischen seine bedeutendsten Werke schob Hauptmann ein Intermezzo: „College Crampton“ (1892), eine breite Porträtstudie in Lenbachs Art: genial, ausdrucksvoll, durchgeistigt in jeder Linie der Kopf, alles andere — bis auf den prächtigen Dienstmann Löffler — undeutlich und konventionell. Der Ausbruch kindlicher Heiterkeit, in der er den jungen Strähler und sein Bräutchen vorführt, ist mehr psychologisch begreiflich als eine innere Erlösung nach den „Webern“, als daß er in dem Stück etwas leistete: es ist gewissermaßen ein Luftsprung, zu dem der Dichter sich zwingt, um seine Muskeln zu üben, eine gymnastische Leistung, aber keine künstlerische. Es blieb ein Virtuosenstück, das den Darsteller der Hauptrolle nur zu leicht zu allerlei Mätzchen verführt. Das Problem der unglücklichen Ehe wird zu leichthin angetastet. Kurz — wir vermögen in dieser Komödie nur ein unfertiges Stück zu sehen, das als Beispiel schädlich weitergewirkt hat.

Um so vollendeter ist „Hanneles Himmelfahrt“ (1893) durchgearbeitet. Wie hier haben sich Poesie und Realismus noch nie auf deutschem Boden zu harmonischer Einheit zusammengefunden. Sie treffen sich in dem gemeinschaftlichen Gebiet der Traumwelt. Träume, wie sie ein armes vergrämtes Gemüt erzeugt, voll goldener Hoffnungen und voll bedrückender Wirklichkeit, mit psychologischer Genialität aus gerade diesen Vorbedingungen abgeleitet — das ist der Hauptinhalt. Nicht minder folgerecht ließ Grillparzer im „Traum ein Leben“ den schlafenden Rustan aus den wenigen Personen seines Bekanntenkreises und den unbestimmten Gerüchten

von Hof, Krieg und Stadt sein Traumleben erdichten. Hannele, die mißhandelte Tochter des betrunkenen Maurers, träumt von ihrer Mutter, der Diakonissin, dem guten Lehrer, die sich ihr zu halb göttlichen Gestalten erheben; der geliebte Lehrer geht in die Gestalt Christi über. Die böse Schreckgestalt des Vaters aber, erst eine bedrohliche Erscheinung, wird in der Traumwelt zur Reue und Buße gebracht.

So blicken wir, wie Pniower sagt, rückwärts in Hanneles bejammernswertes Dasein und lernen den unbewußten Reichtum ihres Seelenlebens kennen: ihr kindliches, frommes, aber auch verschlossenes Gemüt, ihre schelmische Munterkeit, ihre kleinen Eitelkeiten, ihre Putzsucht, die alles Elend nicht hat unterdrücken können, ihr unschuldig-verlangendes Aufblicken zu dem verehrten Lehrer, ihre tödliche Angst vor den Schlägen des Vaters, ihre grenzenlose Liebe zu der verstorbenen Mutter, ihr sehnsüchtiges Begehren nach Glück und Schönheit.

Und wie die altgermanische Anschauung den Sterbenden Wunderkraft des Geistes beimißt, so erhebt die Arme sich auch zuletzt über die Grenzen ihrer Natur: die Sprache der Christusgestalt überschreitet das Vermögen Hanneles, mehr noch die wunderschönen Verse der Engel:

Wir führen am Saum unsrer Kleider
Ein erstes Duften des Frühlings;
Es blühet von unsern Lippen
Die erste Röte des Tags.

Es leuchtet an unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat;
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt.

Das ist mehr als ein Wiederklang frommer Kirchenlieder. Die an Märchen und Kindererlebnisse anknüpfenden Träume vom gläsernen Sarg und dem Gericht über den Missethäter, vom Dorfschneider und vom Todesengel erwachsen mit psychologischer Notwendigkeit aus der Seele; aber dies? „Nun du tot bist, blühst du erst so lieblich auf," spricht Gottwald. Der Dichter gleitet hier aus dem Traum in das Märchen über; Christus und die Engel werden aus Visionen des armen Dorfkindes Wahrheiten, wie in einem Märchen des jugendlichen Gerhart Hauptmann die Marmorfigur lebendig wurde. Das Träumen umfängt auch uns; die Atmosphäre bestrickt uns. Deshalb empfinden wir einen Mangel der Motivierung, den erfahrene Kunstrichter rügen, das Verschwinden der Diakonissin, da sie am Krankenbett am wenigsten fehlen darf

— wodurch Hanneles Aufstehen und Hinfallen erst ermöglicht wird — kaum als Störung, eher als Vorbereitung auf die Geister:

Erscheint! erscheint und macht sein Herz nicht froh.
Wie Schatten kommet, und schwindet so!

Hier wird die Krankengeschichte zur Heilungsgeschichte. Ein poetischer Schein umfließt die arme Märtyrerin. War sie wirklich des Amtsvorstehers Kind? Der Dichter läßt es unbestimmt, wie es Ibsen thäte. Aber sie ist mehr: sie ist ein Kind des Volkes, des ganzen, leidenden, gläubigen, hoffenden, dichtenden Volkes. Mit all seinen Wurzeln hat der Dichter dies Blümchen ausgehoben — das Erdreich haftet noch daran, das Armenhaus darf nicht fehlen mit seinem brutalen Elend und seinem rohen Spaß. Die Sünde darf nicht fehlen, die bei Hauptmann nun einmal fast konventionell immer als das Laster des Trinkens erscheint: der Bauer Krause, der Vater Scholz, Crampton, der Maurer Mattern — alle ergeben sie sich dem Trunk. Es ist die typische Verfehlung, die greifbarste, volkstümlichste, die deshalb auch Ibsen fast zu gern benutzt; aber hier ist sie als die roheste, als die Verkörperung gemeinen Verlangens unentbehrlich, gerade um die Reaktion, Hanneles Erdenflucht, Hanneles Sehnsucht nach dem Duft des Himmelschlüsselchens, zu motivieren.

Die Poesie muß wie jener altberühmte Riese der Sage Antäus von Zeit zu Zeit die Erde wieder berühren, um neue Kräfte zu erlangen. Das thut sie in Gerhart Hauptmanns Werken; darf man da klagen, wenn an der Hand etwas schwarze Erde kleben bleibt?

Raimunds Märchenpoesie und Anzengrubers Bauernrealismus, tiefste Sympathie mit den Armen und Beladenen und getreue Darstellung auch ihrer Schwächen, feinste Seelenergründung und kühnste Erfindung umgeben wie singende Engel das Grab der armen Maurerstochter; und symbolisch wird die ganze Dichtung für die Verklärung menschlichen Elends durch echte starke Poesie.

Wieder scheint sich der Dichter an einer Komödie gleichsam von den seelischen Erschütterungen zu erholen. Im „Biberpelz“ (1893) trifft Hauptmann auf dem Gebiet des Lustspiels wie sonst im historischen Drama mit Heinrich v. Kleist zusammen. Diese Diebskomödie ist, wie der „Zerbrochene Krug“, ein „analytisches Drama“: die Exposition giebt nur Rätsel, die Handlung selbst löst Schritt für Schritt die dunkle Vorgeschichte auf. Freilich nur für

den Zuschauer, nicht für den superklugen Amtsvorsteher, in dem Hauptmann — unter Verwendung eines Modells aus seinem für das Stück ausgenutzten Aufenthalt in Erkner — ein prächtiges Bild einer bestimmten, leider jetzt überhand nehmenden Art von Verwaltungsbeamten zeichnet: „schneidig“ und um so leichter hinters Licht zu führen, jeder Zoll ein Streber, der über Dingen, die ihn „oben“ in Erinnerung rufen könnten, seine nächsten Pflichten vergißt. Dieser meisterhaft gezeichnete Typus auf der einen, die unvergleichliche Wäscherin auf der anderen Seite sind die Angeln des Stückes. Die Wolffen ist von dem plebejischen Strebertum beseelt, das auch den Meister Oelze erfüllt, und bildet so ein Gegenbild zu dem aristokratischen Streber; sie ist heimlich so schlau, wie er eigentlich dumm ist, und thut dabei so ehrbar, wie er forsch; sie ist so fleißig und für die Ihrigen allein bedacht, wie er bequem und egoistisch. So kommen die beiden vortrefflich miteinander aus, und die Braven haben das Nachsehen, der zappelige, immer gleich erhitzte Hausbesitzer und sein nervöser Mieter — der erste zumal eine köstliche Figur.

Was Hebbel im „Trauerspiel in Sizilien“ mit dem schweren Apparat einer pathetisch-grotesken Tragikomödie anstrebte, das vollzieht sich hier leicht aus der Natur der Umstände heraus: die Obrigkeit wird zum Beschützer des Verbrechers, freilich nicht in böser Absicht, aber doch noch weniger unverschuldet. Ein kranker Zustand wird auch hier offenbart, wie er da eintritt, wo der Beamte über der Politik die Gerechtigkeit und über Sympathien und Antipathien die Pflicht vergißt. Tendenz fehlt so wenig wie in „Vor Sonnenaufgang“ oder den „Webern“; während „Hannele“, das objektivste Werk des Dichters, obwohl das am meisten idealistische, von Socialisten und Frommen mit gleich unzureichenden Argumenten in Beschlag genommen werden konnte. Die Tendenz ist eben die des Hamlet: der kranken Zeit den Spiegel vorzuhalten. Deshalb läßt der Dichter zweimal fast denselben Vorgang spielen: beim Diebstahl von Holz und dem des Biberpelzes wiederholen sich die lustigen Irrtümer des Untersuchenden. Es soll gesagt werden, daß nicht etwa nur einmal durch einen ungünstigen Zufall der Dieb geschützt bleibt, sondern daß das „im System liegt“. Dramatisch ist das freilich gewagt, obwohl der Dichter in den Verhandlungen so viel Humor und Witz entfaltet, wie man ihm sonst gar nicht zutraut; in dem prächtigen Moment vor allem, wo Wehr-

hahn den gestohlenen Pelz zu sehen bekommen könnte und nun triumphierend, indem er auf den Hehler deutet, ruft: „Sie sehen, der Mann hat selbst einen Pelz!“

Die Charakterschilderung verweilt mit gleicher Liebe im Ausmalen des originellen Familienlebens der Wäscherin und des typischen Hin und Her auf dem Bureau des Vorstehers. Aber die einzelnen Figuren sind doch eben nur Mittel zum Zweck. Eine politische Tendenzkomödie ist der „Biberpelz“ — die genialste, die seit Gogols „Revisor“ geschrieben wurde. Aber es ging ihm damit, wie dem Russen mit seiner grimmigen Satire: „So habe ich lange nicht gelacht,“ sagte der Zar zu dem Dichter. „Das war eigentlich nicht ganz meine Absicht,“ erwiderte Gogol.

„Florian Geyer“ (1895) war weniger leicht mißzuverstehen. Es ist gewissermaßen eine Wiederholung der „Weber“ auf höherer Stufe und mit den vergrößerten Schwierigkeiten eines historischen Dramas. Auch die „Weber“ sind eigentlich schon ein historisches Drama; aber der zeitliche Abstand ist doch hier noch nicht so groß, daß wir die Schwierigkeit der Reproduktion voll empfänden. Wenn nun aber Gerhart Hauptmann ins Mittelalter zurückgriff, schien er von vornherein alle Gesetze der neuen Schule zu verleugnen. Seit Jahren lehrte die Mehrzahl der realistischen Doktrinäre, die historische Kunst sei abgethan — das Geschichtsdrama sei tot wie das Geschichtsgemälde. Aber das war eben ein doktrinärer Irrtum. Ob „modern“ oder „historisch“ — das ist eben nur ein Unterschied im Was; auf das Wie kommt es hier an. Mit Typen arbeitete das alte Drama, mit Individuen das neue. Woher sie sie nehmen, ist Nebensache. Hauptmann mußte von seinem Standpunkt aus lauter Individuen vorführen, die auf dem Hintergrund gemeinschaftlicher Zeiteigenheiten persönliche Art zeigen. Das hat er gethan, und mit ungemeiner Kraft. „Der anfangs so mühsame Gang durch die sechs Räume des Dramas,“ sagt Schlenther, „belohnt mit der Bekanntschaft von einem halben Hundert lebendiger Menschen. Darin liegt eine großartige Schöpferkraft; es soll unter unseren neueren Dichtern mal ein zweiter kommen, der etwas Ähnliches vermöchte.“ Und diese Menge eigenartiger Gesellen fügt sich zugleich zu einem einheitlichen, überzeugenden Gesamtbild der Zeit zusammen. Überzeugend wirkt vor allem, trotz einigen Fehlern und gewissen Übertreibungen, die Sprache. An den „Webern“ hat der größte lebende Kenner deutscher Dialekte, der

insbesondere noch der genaueste Kenner der schlesischen Mundart ist, Karl Weinhold, die unbedingt sichere Beherrschung des Dialektes gerühmt, bei „Florian Geyer" hat ein gründlicher Kenner der Litteratur unserer Reformationszeit, Max Herrmann, die kunstvoll archaistische Rede bewundert.

Nur trotz alledem und alledem — wir haben das Gefühl, daß Anstrengung und Ergebnis hier nicht im richtigen Verhältnis stehen. Swifts Gulliver läßt sich auf der Insel Laputa Alexander den Großen an der Spitze seines Heeres nach der Schlacht bei Arbela zeigen, „welcher denn auch sogleich, auf eine Bewegung des Fingers von seiten des Gouverneurs, unter dem Fenster, wo wir standen, erschien". Diesen Eindruck der Leichtigkeit im Beschwören der Geister vermissen wir hier allzu sehr. Die Breite der zuständlichen Schilderung, die Massenhaftigkeit der Figuren, die Ausführlichkeit der Debatten auf der Bühne, die Schwierigkeit der Sprache — das entfernt sich zu weit von dem einzigen Prinzip, das die Kunst niemals verleugnet hat und ohne Schaden nie verleugnen kann: von dem, Ordnung und Übersicht in ein Chaos zu bringen.

Nicht an dem Helden liegt die Schuld. Florian Geyer, sagt ein eindringender Kritiker, geht wie ein leerer schwarzer Harnisch durch das Stück. Aber durch sein Schwanken, seinen falsch angebrachten Idealismus, seine Vorliebe für Reden und seine Abneigung gegen schnellen Entschluß leistet er gerade, was er soll: er fungiert als Modell des ganzen im Aufstand begriffenen Volkes, er veranschaulicht in seiner Person die aufständischen Bauern, ihre zerbrochene, nur eben schnell einmal aufflackernde Lebenskraft, ihre Reife zum Untergang. Das also ist in der Ordnung; wäre er ein Kerl wie Goethes Götz, so hätten ihn diese Bauern nicht zum Führer gemacht. Deshalb hat Hauptmann aus seinem Studium und aus seiner Gesamtanschauung heraus auch den Götz von Berlichingen aus Goethes Idealfigur zu einem kleinen Krakehler gemacht — nicht aus Trotz, sondern aus Wahrheitsfanatismus. Das ist nur in Ordnung, daß diese Führer alle, wie die des Weberaufstandes, „schlechte Hirten" sind, die ihre Herde nur schneller den Wölfen in den Rachen jagen. Aber der eigentliche Held selbst, dies unglückselige, von Adel und Pfaffheit so kläglich in Grund und Boden verwüstete Bauerntum, ist kein dramatischer Held. Die Zustandsschilderung, die Krankengeschichte wird durch den schwerfälligen Apparat ermüdend; der starke Hauch menschlichen Mit-

Gerhart Hauptmann

Originalaufnahme von Wilhelm Fechner in Berlin

gefühls, den wir für den besten je von dem brutalen Egoismus seiner natürlichen Beschützer vernichteten Bauernstand der Welt empfinden, und der starke Haß gegen diese rohen, feigen und hochmütigen Junker kann doch solche Unmenge von Stoff nicht genügend beleben. Ein paar höchst wirksame Momente wie im Vorspiel das Messerstoßen oder Tellermanns Tod, ja selbst der wirklich großartig geschilderte Untergang des zu Tode gehetzten Feldhauptmanns stechen gegen die monotone Umgebung zu stark ab; gar die romantische Marei, Käthchen von Heilbronn in realistischer Beleuchtung, wirkt wie ein absichtlich poetisierender Effekt mehr verletzend als hebend.

Wir können also das Publikum nicht schelten, das dies Drama ablehnte trotz aller Kraft der Charakterschilderung, der Verinnerlichung und Vergegenwärtigung. Dennoch schreiben wir der Tragödie eine große Bedeutung zu. Auf dem Weg zu dem großen historischen Volksdrama neuen Stils war diese Etappe unvermeidlich: die fast naturalistische reine Reproduktion. Sie ist in den „Webern“ noch nicht vorhanden: hier wählt der Dichter Repräsentanten und typische Züge aus — und darin besteht ihr dramatischer Vorzug; im „Florian Geyer“ versucht er es, die „Totalität des Zustandes“ (wie Goethe sagt) in ihrem vollen Sinne auf die Bühne zu schleppen. Diese ungeheuere Kraftprobe hat als solche Wert. Sie ist als Kraftprobe gelungen; aber es ist wieder mehr Gymnastik als Kunst.

Gleichwohl — es ist nun bewiesen, wie viel der Realismus vermag. Der „Florian Geyer“ kann ein für allemal als Antwort auf die Frage dienen: läßt sich überhaupt ein ganzes großes Stück Wirklichkeit annähernd unverändert auf die Bühne bringen? Ja, können wir jetzt antworten. Aber man soll nun das Experiment nicht wiederholen und sich dem Verlangen der Kunst nach übersichtlichen Linien, nach Vereinfachung nicht länger verschließen.

So geringen Erfolg „Florian Geyer“ hatte, so ungemessenen errang die „Versunkene Glocke“ (1896). Der theatralische Erfolg war nur mit dem von Sudermanns „Ehre“ (1890) zu vergleichen und ließ selbst den von Fuldas „Talisman“ (1892) und Wildenbruchs „König Heinrich“ (1896) sowie den von Hauptmanns eigenen „Webern“ (1892) zurück — den stärksten „Schlagern“ der neueren Zeit; daneben ging noch eine buchhändlerische Verbreitung, wie sie Dramen kaum je erleben (1898 die 37. Auf-

lage!). Vielleicht kann aber gerade dieser Erfolg ein wenig bedenklich stimmen.

Wie kam Hauptmann dazu, ein Märchendrama zu schreiben? Er hat als Kind gern Märchen gelesen, auch selbst eine Pygmalion-Fabel verfaßt. Wohl, aber das sind weit zurückliegende Einflüsse. Eine Rücksicht auf die Mode wird man dem gerade und still seines Weges schreitenden Manne nicht zutrauen. Ich glaube, von „Hannele" finden wir am leichtesten den Weg zur „Versunkenen Glocke". Bei seinen mittelalterlichen Studien hatte sich Hauptmann liebevoll in die bildende Kunst vor allem Altnürnbergs versenkt. Das Sebaldusgrab zumal hat es ihm angethan: wieder traf hier der moderne Realist mit Tieck und Wackenroder zusammen. Auch ihm wurde der mittelalterliche, ganz in seinem Kunstleben aufgehende Bildner zum Typus des Künstlers überhaupt. Er versetzt sich in seine Gedankenwelt. Der Mißerfolg des „Florian Geyer" regt neue Gedankenketten an: der Konflikt des Künstlers mit der Zeit, des Neuerers mit seiner Umgebung — schon von Gutzkow in „Maha Guru" zur symbolischen Behandlung allgemeinster Fragen benutzt — wird in jene Zeit übertragen. Nun sucht sich Hauptmann das Seelenleben des alten Künstlers zu vergegenwärtigen; diesmal aber weniger durch tiefe Studien als durch Divination, durch ein Übersetzen der eigenen Empfindungen. Um das geistige Leben des Mittelalters zu schildern, bedarf er des Geisterglaubens. Der Künstler, der an den Kirchthüren und Kirchgestühlen gern seine wunderlichen Bildungen anbringt, Idealgestalten, halbtierische Köpfe, menschgewordene Arabesken — man denke an Dürers Gebetbuch Kaiser Maximilians! — sieht im Geist diese Schöpfungen seiner Phantasie lebhaft vor sich. Nun aber — schon in „Hannele" überstiegen die Traumgeschöpfe zuletzt die Grenzen der vierten Dimension und wurden als Wirklichkeiten empfunden. Hier geschieht das durchweg. Der Nickelmann, trotz seinen aristophanischen Ursprüngen auch gut mittelalterlich, der lebendig gewordene Wasserspeier einer gotischen Kirche; oder Rautendelein, Rot-Ännchen, eine schlesische Elfe und gleichzeitig eine Verkörperung der lockenden, sinnlichen, andachtsfeindlichen Reize der Schönheit — sie sind jetzt so lebendig, so konkret wie der Glockengießer und seine Familie.

Das Drama ist eine Art von Quintessenz aus allen Dramen Hauptmanns. Das Hauptmotiv — der strebende Geist zwischen Alltag und Ideal — ist bis in manche Einzelheiten hinein eine

Wiederholung des Problems der „Einsamen Menschen"; auch der mahnende Geistliche als Vertreter des Alten kehrt wieder. Die Zeitstimmung teilt das Stück mit „Florian Geyer", den Märchenton mit „Hannele". Die starke Benutzung von musikalischen Leitmotiven, eine Erbschaft aus dem alten Volksstück, war schon in dem historischen Weberlied der socialen Tragödie angebahnt; auch im „Florian Geyer" dient das Singen von Liedern als Hilfsmittel zur Veranschaulichung der Stimmung. Die Vernachlässigung der so zu sagen „rein bürgerlichen" Figuren erinnert an „Crampton", das Behagen an allerlei Schabernack im Waldschrat an die Diebskomödie. Die alte Wittichen spricht schlesisch, wie in den „Webern" und in „Fuhrmann Henschel" gesprochen wird. Und die ausführliche Beschreibung scenischer Gemälde wie vor dem vierten Akt ruft die scenische Lyrik des Erstlingsdramas in das Gedächtnis zurück.

Goethe hat auch einmal ein Drama geschrieben, in dem fortwährend Anklänge an frühere Arbeiten vorkommen: „Stella". Und es ist auch dasjenige, in dem aus fremden Werken die meisten Reminiscenzen begegnen. Ebenso war es den Kritikern leicht, aus der „Versunkenen Glocke" jetzt die „Frösche" des Aristophanes — die Hauptmann in Jena mit großem Vergnügen gehört hatte —, jetzt den „Sommernachtstraum", jetzt den „Faust", jetzt das Märchen vom Thränenkrüglein herauszuhören. Wie kommt es, daß zwei sonst so selbständige, so originelle Dichternaturen einmal ein Werk schmieden, das aus lauter Stücken anderer Glocken gegossen ist? Ich glaube, bei „Stella" wie bei der „Versunkenen Glocke" hat es die gleiche Ursache. Das persönliche Problem beschäftigte den Dichter so stark, daß ihm das künstlerische Nebensache wurde. Ein verwandtes Problem obendrein: der unstete Mann zwischen zwei Frauen, deren einer er durch Pflicht gehört, der andern aus Neigung.

Jedenfalls — der Dichter ist hier selbst Heinrich der Glockengießer. Unsicher steht der sonst feste Meister da. Er schwankt hin und her zwischen dem Symbolismus, der sich an die Glocke knüpft, das Sinnbild des versunkenen großen Dramas, und dem realistisch-freudigen Ausmalen der Zustände dieser Geister- und Menschenwelt. Er schwankt zwischen Sympathie mit der armen verlassenen Familie und Befürwortung der künstlerischen Herrenmoral. So kommt überall ein unklarer Ton in das Ganze, der

in der einen großen Rede Heinrichs direkt zur Phrase führt. Die drei Becher am Schluß — sie dürften verständliche Symbole sein, dürften rein märchenhafte Stimmungsmittel sein, wie etwa bei Maeterlinck; aber für die eine Wirkung sind sie nicht genügend mit lyrischem Reiz ausgestattet, für die andere bleibt ihre Bedeutung zu unklar.

Kritiker, die bis dahin Hauptmann bekämpft hatten, wie den geistreichen Ludwig Speidel in Wien, hat die Poesie der Märchengestalten erobert. Ich kann nicht leugnen, daß auf mich Fouqués stille Undine und selbst Andersens arme kleine Seejungfrau stärkeren Eindruck machen als Rautendelein. Der Nickelmann und der Waldschrat — ja das sind Prachtschöpfungen; aber ihre „sichere Gegenwart" stellt die unsichere Zeichnung Heinrichs nur noch mehr ins Licht. Bezaubernde Verse begegnen, bestrickend wie Elfengesang; wir haben keinen Realisten, der sie sonst noch singen könnte. Aber die Glocke selbst tönt nicht hell und voll, nur dunkel aus dem Meeresgrunde hören wir ihren Klang; verwirrt irrt ihm der Meister nach und läßt uns in Verwirrung.

Mit dem „Fuhrmann Henschel" (1898) schien Hauptmann wieder ganz in die Bahn seiner ersten Dramen einzulenken: ein schlesisches Dorf, naturalistische Krankheits- und Wirtshausscenen, Dialekt, Fernhaltung jedes idealisierenden Moments. Dennoch bedeutet diese Tragödie einen sehr wesentlichen Fortschritt. Zum erstenmal giebt Hauptmann wirklich statt bloßer Zustandsschilderung Entwickelung. Vielleicht war die „Versunkene Glocke" nötig, damit er sich zu einer „Handlung" im dramatischen Sinne erzog: vielleicht mußte die Entwickelung sich ihm erst in der Märchenfigur Rautendeleins, die Heinrichs Schicksal wird, objektivieren, ehe er in die Seele einer Gestalt fortschreitende Bewegung einführen konnte. Helene, die Familie Scholz, Crampton, Hannele, Florian Geyer bleiben, was sie sind; wie in den Dramen von Holz und Schlaf offenbart sich nur ihr Wesen unter dem Zwang der Umstände immer deutlicher. Bei dem Fuhrmann zuerst hat Hauptmann versucht, auch die leise fortschreitende, fast unmerkliche Veränderung des Organismus vorzuführen. Die andern Dramen geben nur die Krankheit — dies auch die Erkrankung. Als ein kräftiger, frischer, mit sich und der Welt zufriedener Mann aus dem Volk tritt Henschel uns zuerst entgegen. Aber er ist nur einfachen, normalen Verhältnissen gewachsen. Das Schicksal verstrickt ihn in schwere Sorge. Daß er der ersten Frau

zugeschworen, die nicht zu heiraten, die dann doch ihre Nachfolgerin wird — das ist nur äußerlich sein Verhängnis; die Tragik selbst liegt darin, daß die arme kranke Frau recht hatte mit ihrem Instinkt. Die brutale, kräftige Person, die ihr folgt, paßt zu dem gewissenhaften, gutmütigen Mann so wenig wie die zweite Frau des Bahnwärters Thiel zu dieser ähnlichen Natur; wie sie das Kind mißhandelt, das ist beidemal — ganz Ibsenisch — die typische Offenbarung ihrer lieblosen Härte. Der Mann, der sich über die Warnung der ersten Frau hat wegüberreden lassen, geht an der Seite der sinnlich-begehrlichen, herrschsüchtigen, gemeinen Frau zu Grunde. Seine Begriffe verwirren sich; er versteht die Welt nicht mehr. Er weiß das Netz nicht zu entwirren, das sie ihm über den Kopf geworfen: so springt er aus dem Leben, wie Helene, wie Johannes Vockerat, wie Hannele; auch Florian Geyer begeht eigentlich einen Selbstmord, als er auf das Schloß seines Schwagers flieht.

Trotz diesem Fortschritt in rein dramatischer Hinsicht — denn Entwickelung fordert das Drama, wenn es auch äußere Handlung entbehren kann — ist die Zustandsschilderung noch immer ausführlich, oft, z. B. in der Vorführung der widerwärtigen Restaurateurfamilie, breiter, als die Ökonomie des Stückes irgend fordert. Eine dumpfe drückende Luft lastet über dem ganzen Stück und läßt kaum atmen. Neben dem Unheil, das wir vor Augen sehen, kündigt sich kommendes an: die Wirtsfamilie wird immer tiefer herabkommen, das gefallsüchtige Mädchen in sein Elend rennen . . Wir fühlen uns bedrückt, bedrängt, und haben die Empfindung, wie hoffnungslos auch ein Einzelschicksal sein möge — diese lichtlose Gesamtschilderung könne nicht getreu sein. Hat der Dichter absichtlich sich von dem Überschwang idealistischer Töne asketisch heilen wollen? ist eine dumpfe Stimmung über ihn gekommen? Wir wissen es nicht; aber wie nach dem „Crampton“ hoffen wir auf eine neue Erhebung.

„Schluck und Jau“ (1900) können wir noch nicht dafür ansehen. Wie im „Crampton“ hat die Beobachtung eines einzelnen Figurenpaars — der gutherzige Schluck ist für den originelleren Jau etwa, was Löffler für seinen Professor ist — die ganze Handlung aufgezehrt. Die feierliche Ankündigung und die shakespearisierende Rede werden nur durch den psychologisch-meisterhaften zweiten Akt, das Erwachen des Lumpenkönigs, gerechtfertigt. Dann

weiß der Dichter mit seinen Gestalten nur noch Komödie zu spielen, und die unmotivierten philosophischen Schlußbetrachtungen können das Stück nicht wieder in die Höhe bringen. Wie es scheint, gehört Hauptmann zu den Dichtern, bei denen auch das Ausruhen die Form der Produktion annimmt.

Wir haben Hauptmanns dichterische Laufbahn nicht als ein ununterbrochenes Ansteigen schildern können; aber wir sind weit davon entfernt, zu glauben, daß er seinen Höhepunkt schon überschritten habe. Dieser unbeirrbare Ernst, der ruhig weiterschreitet, dieser unbestechliche Wahrheitssinn sind uns Bürgen. Wer die „Weber" schuf mit ihrer großartigen Wahrhaftigkeit und die Figur Hanneles mit ihrer tiefen Poesie — „halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen" —, der hat sich noch nicht ausgegeben. Schranken hat seine Begabung, das wissen wir. Eine wunderbare Treue der Wiedergabe, eine seltene Kunst des seelischen Durchdringens ist ihm gegeben; aber unsere verwöhnte und nun einmal nicht mehr naive Zeit vermißt das, was wir Geist zu nennen pflegen. Die witzigen Spiele des Zufalls und der Verblendung vermag der Autor des „Biberpelzes" aufzufangen und nachzubilden, den Humor eines genialen Trinkers zu erfassen — versagt ist ihm ein Schalten im Reich der Ideen, ein Beherrschen auch der Abstraktionen, wie etwa Goethe, Gottfried Keller, Theodor Fontane es besaßen, ohne deshalb der Realität unrecht zu thun. Sudermann und die jungen österreichischen Dramatiker, Schnitzler vor allen, vereinigen jene Begabung mit der einer packenden Reproduktion der Wirklichkeit. Man mag es eine entbehrliche Begabung nennen; man mag sagen: nach der Überschätzung des „Esprit" im Drama (und im Roman) seit der jungdeutschen Zeit, ja seit den Romantikern — denn der Geisteshochmut der Schlegel brachte zuerst den Kultus des geistreichen Wortes bei uns in Schwung — sei sein völliges Zurücktreten eine gesunde Reaktion. Dennoch darf man sich nicht verbergen, daß das Fehlen dieser Anlage auch für die vorhandenen Talente Hauptmanns Gefahren in sich schließt. Mit dem Herzen durchdringt er, was er in so großer Anschaulichkeit vor sich sieht; dem Geist bleibt es ein Chaos. Ihm fehlt der Blitz, der das Dunkel der Dinge durchhellt. Er stellt sie wieder her, wie sie waren; aber er läßt sie unverändert. Das liegt an ihm, nicht an den Prinzipien des Realismus. Eine Neigung, die Nebel aufzuhellen, zeigt er selbst zuweilen; so könnte man in jenem Wort der „Weber",

einen Augenblick freien Aufatmens müsse der Mensch doch im Leben haben, gleichsam das Motto der Dichtung sehen. Aber es bleibt vereinzelt und dringt nicht tief genug.

In der bildenden Kunst sind Meister nicht ganz selten, die eine große Kraft der — realistischen oder stilisierenden — Wiedergabe besitzen, ohne eigentlich Geist zu haben; in der Poesie sind sie naturgemäß seltener. Christian Rauch würde ich hierher rechnen, und vielleicht selbst Bertel Thorwaldsen. An ihrer Bedeutung wird deshalb auch ein Bewunderer von Schlüter oder Adolf Hildebrand nicht zweifeln. Es ist wohl auch nur bei uns möglich, daß so ängstlich abgewogen wird, ob einer bedeutenden Erscheinung auch ja nicht zu viel Ehre angethan werde. Ein dickes Buch über einen lebenden Dichter! Nun, Geibel lebte auch noch, als (1869) Karl Goedeke ihm eine Biographie widmete, die etwa denselben Umfang hat wie Schlenthers Buch über Hauptmann; und der klassische Typus der Epigonenpoesie ist sicherlich nicht interessanter als der Bahnbrecher einer neuen Kunst, in der Realismus und Idealismus sich die Hände reichen. Wir sind es freilich schon von der Goethe-Philologie her gewohnt, daß wir uns entschuldigen müssen, wenn wir ein Phänomen eindringend studieren, das „nur ein geistiges" Phänomen ist. Niemand hat etwas dagegen, wenn ein Straßburger Anatom eine Untersuchung von 1240 Seiten über das Schädeldach des Pithecanthropus erectus veröffentlicht — ich wahrhaftig am allerwenigsten! —; aber daß das Werden und Wachsen einer neuen Kunst ernster untersucht wird, als in ein paar Feuilletons mit gesperrt gedruckten Schlagwörtern möglich ist, das scheint gerade den sonstigen Verehrern der „Exaktheit", Beamten, Naturforschern, Altphilologen, ein Mißbrauch.

Auch Hermann Sudermann hat schon ausführliche Würdigung und Schilderung (durch Woldemar Kawerau) gefunden. In den Romanen und Satiren, die sich mit neuerer Litteratur beschäftigen, fehlt sein Bild kaum je, zuweilen bis zur Unkenntlichkeit verzerrt — aber doch immer so, daß Sudermann als ein bezeichnender Typus aufgefaßt erscheint. Mir scheint weder die Heftigkeit der Angriffe berechtigt, noch die Bedeutung, die man der Erscheinung beilegt. Sudermann überragt an ernstem Streben und leidenschaftlicher Sehnsucht, über sich hinauszuwachsen, recht viele, die man gemütlich passieren läßt. Es ist nicht einmal ganz richtig, daß er hinter den Theatercoups herlaufe: sie laufen ihm nach,

wie Wildenbruch die Effekte, und er weiß sich ihnen nur nicht tapfer genug zu entziehen. Er hat sein Temperament allerdings in den Dienst des Erfolges gestellt — aber es ist doch sein Temperament, er heuchelt doch nicht, wie alle die Schwächlinge jetzt, die (nach Immermanns Xenion) „den kraftgenialen Rekel" spielen, wie die schüchternen Natürchen, die sich zu krankhafter Sinnlichkeit erhitzen.

Auf die „Familie Selicke" und „Vor Sonnenaufgang" (beide 1889) folgte unmittelbar Sudermanns „Ehre" (1890), der wieder auf dem Fuß Hartlebens „Angele" (1891) und Wolzogens „Lumpengesindel" (1892) folgten. Es waren recht verschiedene Schiffe, die unter der Flagge „realistisches Drama" segelten: naturalistische Zustandsschilderung, ironische Charakterstudie, mit allen Mitteln arbeitendes Tendenzdrama. Doktrinär und Temperamentsmensch, Skeptiker und Humorist, Lyriker und Epiker fuhren in der gleichen Wettbahn. Ein stärkerer Unterschied war jedoch nicht denkbar als der zwischen Hauptmann und Sudermann.

Gerhart Hauptmann versenkt sich mit der Andacht des Lyrikers in die Zustände; Sudermann stürzt sich mit der Leidenschaft des Epikers in die Handlung. Freilich — sie muß dazu angethan sein, aufregend, wirksam. Er schildert sein eigenes Wesen, wenn er in dem für ihn vor allem charakteristischen Drama, in „Sodoms Ende", die Art des Helden beschreibt: „Mit Elan dringt er mitten in die untergehende Stadt — die Straße da — schon lichterloh — Männer und Weiber, nackt und halb betrunken, wie sie gerade aus ihren Orgien taumeln . ." Etwas von Sodoms Ende ist in jedem Drama Sudermanns.

Sein Roman voller starker Effekte, mehr noch sein eigenes Temperament mit der entschiedenen Richtung auf unmittelbare Wirkung wiesen schon den Autor des „Katzensteg" auf die Bühne. Die „Ehre" (1890; 19. Auflage 1898) machte ihn auf einen Schlag zum berühmten Mann. Man hat den Erfolg lediglich in der Tendenz suchen wollen. Sicherlich hat die energische Tendenz des Werkes Anteil an seinem Sieg; so gut wie bei Wildenbruchs „Quitzows" (1888) und „König Heinrich" (1896) empfand man die politische Parteinahme als Zeugnis einer lebendigen Persönlichkeit und sympathisierte mit dieser, gerade weil die Skepsis der reinen Realisten mit ihrer kühlen Unpersönlichkeit vorhergegangen war. Aber wenn die Tendenz allein genügte, hätte Joseph

Lauff (geb. 1855: „Der Burggraf“ 1897) Sudermann den Rang ablaufen müssen. Dieser hatte aber auch ganz unzweifelhafte dramatische Qualitäten einzusetzen. Figuren von einer gewissen trotzig-typischen Eigenart zeichnet er packend, und die kleine Heinecke hat in ihrer absoluten „Echtheit“ mindestens damals auf der neueren deutschen Bühne kaum ihresgleichen gehabt. Die Handlung war interessanter, als man es gewohnt war: die bewährten alten Motive der Verführung des armen Mädchens und der socialen Mesalliance werden in neuer, „zeitgemäßer“ Beleuchtung gezeigt. Man fühlte in diesem ernsteren Anpacken wichtiger Probleme einen Fortschritt gegen das Wirtschaften mit Lustspielmotiven, wie es die Lindau und Blumenthal auch in ihren nicht rein possenhaft gemeinten Stücken getrieben hatten. Schon bei Lindau selbst hatte „Gräfin Lea“ (1880) mit einem solchen Anlauf ungewöhnlich gewirkt, und Adolf L'Arronge (geb. 1838 in Hamburg) hatte mit den social-versöhnlichen Rührscenen seiner auf alter Tradition fortbauenden Volksstücke („Mein Leopold“ 1873, „Dr. Klaus“ 1878, „Wohlthätige Frauen“ 1879) einen Augenblick lang wahre Triumphe gefeiert. Auch bei ihm tauchte schon die glückliche Idee auf, die Sudermann raffiniert ausgestaltete: die pointierte Gegenüberstellung von Vorder- und Hinterhaus. Der Tapezierer, der dem Töchterchen aus verwöhntem Haus seine dickbelegte Käsestulle anbietet und, als es ihr schmeckt, wohlwollend sagt: „So könnten Sie es nu alle Tage haben!“ — dieser von dem Berliner Publikum mit jubelnder Freude begrüßte „Mann aus dem Volk“ ist typisch für die Art, wie das „Volksstück für die höher gebildeten Kreise“ ihnen das Glück der Arbeit schmackhaft zu machen weiß.

Sudermann steht in dieser Tradition, und gerade dadurch hat er seine Popularität zu Wege gebracht. Er braucht das Gegenüberstellen von Vorder- und Hinterhaus weder Nestroy noch Benedix abgesehen zu haben; er hat es wahrscheinlich nicht einmal von Gustav Freytags „Graf Waldemar“. Es lag seiner energisch vorstrebenden Natur mit ihrem sehr realen Ehrgeiz so nahe, daß er auch ohne all die Muster im gebildeten Volksstück darauf gekommen wäre. Nun aber bildete er den socialen, stofflichen Unterschied noch stilistisch aus. Im Hinterhaus bei Heineckes realistischer Stil — nicht bloß in Sprache und Handlung, sondern, was viel wichtiger, auch in den Anschauungen: eindringende Beobachtung der wirklichen Denkart kleiner Arbeiter, ohne die schönfärbende Brille socialistischer

Verherrlichung, ohne die trübende aristokratischer Geringschätzung. Im Vorderhaus bei Kommerzienrats alles konventionell: die Rede, die Gebärden, auch die Charakterschilderung bis hin zu dem fürchterlich Blumenthalschen Schlußeffekt: „Warum haben Sie das nicht gleich gesagt?“ Als Probierstein der Anschauungen der fundamentale Begriff der Ehre; als Vermittler zwei Übergangsfiguren: der heraufgekommene Sohn des Hinterhauses, der „deklassierte“ der Aristokratie — jener zu den Auffassungen beider Lager im Gegensatz, dieser durch neu gewonnene Anschauungen über beide erhaben. Hier steckt nun freilich die Achillesferse des wirksamen Aufbaus. Graf Trast ist nicht nur durch seinen langen schönen Bart dem Grafen Waldemar Freytags ähnlich — er teilt auch mit ihm die unleidliche pädagogische Weisheit und die Unfehlbarkeit des deus ex machina. Wie gleichzeitig Kretzer mit seinem socialen Roman, so lernte Sudermann mit seinem socialen Drama dem Epiker der liberalen Bourgeoisie mehr ab, als die moderne Dichtung vertragen konnte; dazu kam noch das Muster der modernen Franzosen mit dem typischen „Raisonneur“ bei Augier oder Dumas. Trasts Reden sind nicht nur inhaltlich recht anfechtbar — etwas Nietzsche: „daß sie eine Not war, ist der Ursprung jeder Tugend gewesen“ mit viel vager Tugendpredigt über Pflicht und Ehre gemischt — sondern vor allem ästhetisch unerträglich: der Dichter steigt aus dem Souffleurkasten und läßt alle Mitwirkenden unterwürfig schweigen, bis er seine eigentliche Meinung verkündigt hat. Aber das Publikum liebt die Deutlichkeit; man citiert ja auch aus Schillers großartigen Dramen am liebsten die Stellen, wo er beinahe trivial wird.

Mit der „Ehre“ hatte Sudermann das Schema seiner socialen Dramen gefunden. Es ist bezeichnend, wie es sich von dem Hauptmanns unterscheidet. Bei Hauptmann giebt ein Bote aus der Fremde Gelegenheit, daß der längst gereifte Zustand sich offenbart; bei Sudermann kommt der Hauptheld selbst aus der Ferne nach Haus und zwei verschiedene Zustände geraten dadurch in Konflikt: der unveränderte der Heimat, der neu gereifte des Heimkehrenden. So in der „Ehre“, im „Glück im Winkel“, am deutlichsten in der „Heimat“; annähernd auch in „Sodoms Ende“, in „Fritzchen“, selbst in „Johannes“. Sein intensiver Thatendrang verlangt für den Haupthelden ein von Mühen und Erfolgen ausgefülltes Leben: Willy Janikow oder Magda haben die Leistungen hinter sich, die

Johannes Vockerat immer nur vor sich hat. Dramatischer ist das unzweifelhaft; und Sudermann hat nicht nur zum Reformator des deutschen Romans das Zeug gehabt — er hätte auch neben dem Lyriker Hauptmann das Drama mit seiner epischen Begabung verjüngen können. Nur eben — der kleine Effekt ward auch hier sein Verhängnis.

Sudermann hätte ein Drama schaffen können, naturalistischer, materialistischer als Holz und Schlaf und Hauptmann, und aus der naturalistischen Psychologie heraus Epoche machend. Sein Talent wies ihn auf ein Drama, von dem im Ernst die Worte des Skeptikers in „Sodoms Ende" gegolten hätten: „Es giebt keine Liebe — es giebt kein Schicksal — es giebt keine Pflichten — es giebt bloß Nerven." Das Nervensystem als modernes Fatum — das ist ein Gedanke, den Strindberg und seine Nachahmer Hermann Bahr und Ola Hansson in Erzählungen durchzuführen versuchten; aber das Theater ist der richtige Boden dafür. Wir glauben nicht an jenen Satz; aber wer an ihn glaubt, sollte das dramatische Experiment versuchen. Wie in nervösen Naturen, die keiner Konsequenz mehr fähig sind, der Begriff eines folgerechten Schicksals sich auflöst in die Vorstellung eines Chaos von launischen Eindrücken, Suggestionen, Nervenzufällen; wie ihre Liebe einer plötzlichen sinnlichen Regung, ihr Pflichtbewußtsein irgend einer Verführung nicht zu widerstehen weiß — das hätte gerade Sudermanns impulsives Temperament packend darzustellen gewußt. Er begab sich mit „Sodoms Ende" (1891) auf diesen Weg. Der wurmstichige Titane, der rasch verbrauchte Künstler wird zum Spielball aller Suggestionen: das künstlerische Pflichtbewußtsein und die Trägheit, die verdorbene Dame der Gesellschaft und das unschuldige Mädchen, der philiströse Musterprofessor Riemann und die Bewunderer seiner „Genialität" zupfen abwechselnd an seinen Nerven und richten diesen unglückseligen Typus aus dem Sodom der raffinierten Wünsche und Genüsse zu Grunde. Ein Thema, das damals nur zu zeitgemäß war, als wieder einmal, wie fünfzig Jahre früher, die unzureichenden Giganten an allen Ecken und Enden auftauchten, sogenannte Genies ohne Saft und Mark, lauter Nerven, keine Knochen, und als ein thörichter Geniekultus diese „müden Männer" vollends in ihrer selbstvergötternden Unfähigkeit ersticken ließ. Der „décadent" ward Mode: je schlapper, desto moderner. Der alte Ranke hatte sich zur Devise seines Adelswappens gewählt: „labor

ipse voluptas"; jetzt hieß es bei den Nachbetern von Huysmans und Oskar Wilde: „voluptas ipsa labor". Erschlafft lagen überall angebliche Herkulesse auf den Lorbeeren ihrer ersten Arbeit herum, und anbetende Weiber streuten ihnen Weihrauch, während entzückte Winkelpfaffen der Welt die künftigen elf weiteren Wunderwerke im voraus anprieſen.

Die Sache war an sich bedenklich genug. Überflüssig war es, daß Sudermann sie durch ein Anstreichen mit den grellsten Farben der erotischen Verkommenheit noch vergröberte. Konventionell wie nur je eine Schilderung Neros durch die klassizistischen Epigonen war dies Gemälde der Décadence im Berliner Tiergartenviertel: „nec vir fortis nec femina casta", wie ein Historiker der römischen Kaiserzeit sagt. Diese Typen sind viel zu Sudermannisch, um gemeingültig — oder um individuell zu sein: Frau Adah, bei ihren leidenschaftlichen Allüren kalt „wie eine Hundeschnauze", gleich der Circe in „Es war"; das furchtbare junge Mädchen aus guter Familie, „demi-vierge" mit unverdorbenem Herzen und unanständigem Mundwerk; endlich auch Willy selbst, dessen verbrauchtem, zerfressenem Naturell man so viel hitzige Leidenschaft nicht mehr zutrauen kann. Jede von diesen Seelen hat ihr konventionelles Vorderhaus und ihr naturalistisches Hinterhaus, aber die beiden verkehren nicht miteinander. Der Autor läuft von vorne nach hinten — wo er sich länger aufzuhalten pflegt — und läßt sich dem Publikum gegenüber durch die Mahnreden des braven Professors Riemann vertreten, weil er selbst keine Zeit hat, die Figuren deutlich sprechen zu lassen. Als Hilfsmittel gebraucht auch er, wie Ibsen, wie Helene Böhlau, das Symbol: das Gemälde Willy Janikows wird sinnbildlich in den Hintergrund gestellt und von Zeit zu Zeit wird der Vorhang gelüftet. Dann müssen wir mit den Beschauern gestehen: eine große Begabung, packende Effekte, originelle Auffassung; aber Gerhart Hauptmann müßte dann doch auch kopfschüttelnd wie Riemann sagen: ich kann das nicht — und wenn ich es könnte, möchte ich es nicht machen.

Der Mißerfolg des Stückes war wohl aber mehr durch den krassen Ton als durch die Kunstfehler verschuldet. Denn die „Heimat" (1893), die künstlerisch viel niedriger steht, hatte wieder einen ungeheuren Erfolg. Dies Drama gehört bereits der modernen Weltlitteratur an; die Duse hat es italienisch gespielt und andere berühmte Schauspielerinnen französisch, englisch, russisch. Es

trug den Namen seines Verfassers in Gegenden, in denen der Name Goethes ein bloßer Schall ist, etwa wie der des Aischylos, und die deutsche Dramaturgie gewann mit diesem Stück der bis dahin allein regierenden französischen den ersten Platz ab. Die Buchausgabe (21. Auflage 1898) erreicht fast die Verbreitung von Hauptmanns schwächstem und berühmtestem Werk, der „Versunkenen Glocke“. Kulturhistorische Bedeutung wird danach niemand dem Drama absprechen dürfen. Der individualistische Künstlerstolz, den die berühmte Sängerin vertritt, ward weithin als Vorbote einer Rettung aus den drückenden engen Verhältnissen socialer Vorurteile und kleinstädtischer Gewohnheiten begrüßt. Die Tendenz auf intensives Erobern des Lebens war in dieser rhetorisch-sentimentalen Paradefigur gemeinverständlich gemacht; und zugleich verriet Magda, die liebevolle Mutter ihres Kindes, so viel Gemüt, daß man an den harten Übermenschen Nietzsche nicht erinnert wurde. Und so pflückte das schlechte Drama die Früchte, die Ibsens tiefe Werke und Nietzsches tiefe Schriften angepflanzt hatten. Aber mit der Kunst hat dies Effektstück mit seinen Pistolenkästen und Schlaganfällen, seinem schlangengewandten Regierungsrat — Schillers Sekretär Wurm und Hebbels Schreiber Leonhard sind mit Recht avanciert — und dem Pastor aus Ibsens „Gespenstern“, mit seinem Abküssen der armen kleinen Schwester durch die große „in glänzendem Gesellschaftskostüm, einen weiten Mantel darüber — einen spanischen Schleier über das Haar geworfen“, und anderen schönen Momenten nichts zu schaffen. Wären nicht in der vortrefflichen Empfangsscene die Damen des Komitees knapp und sicher gezeichnet, man könnte glauben, der Künstler sei hier ganz in dem geschickt kombinierenden Bühnentechniker und Rhetor untergegangen.

„Die Schmetterlingsschlacht“ (1895), eine kleinbürgerliche Komödie mit guter Zeichnung des Milieus und heftigem Mißbrauch des Symbols, war viel besser; sie hatte in Wien großen, aber in Berlin gar keinen Erfolg. Das „Glück im Winkel“ (1896), in dem Sudermann nach Steigers Ausdruck „der Theaterwut der kleinen Leute einen rohen Junker zum Verspeisen vorwarf und einen waschlappigen Dulder von Schulmeister als Helden verherrlichte“, hielt sich wieder mit Glück auf den bösen Wegen der „Heimat“ und erntete die Lorbeeren Kotzebues. Man konnte glauben, der Dichter Sudermann sei tot, der Praktiker habe ihn erschlagen.

Da kam plötzlich ein scheinbar ganz anderer Sudermann. Er

brachte historische Tragödien, historische Scherzspiele, Märchendramen. Große ernste Wirkungen schien er zu erstreben statt der Theatereffekte. Und der Schein trog nicht: wirklich war es eine Vertiefung, wirklich eine Abkehr von bequemen Wirkungen, was die neuen Stücke von den alten unterschied. Der Ehrgeiz spielte wohl mit. Vielfältig bemühte man sich wieder um das „große Drama"; „Florian Geyer" (1895) war zwar zu Boden gefallen, doch Wildenbruchs „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" (1896) mit Jubel begrüßt worden. Aber mehr als ein äußerlicher Ehrgeiz, ein Verlangen nach Erfolgen neuer Art war doch wohl ein edlerer Ehrgeiz in dem Dichter mächtig. Er war seiner bisherigen Technik selbst müde geworden. Die breiten Zustandsschilderungen, die Gerhart Hauptmann vor allem reizten, wurden seinem thatenlustigen Temperament lästig. Er wollte sie zurückschieben, was freilich dann doch nicht gelang. Kurze knappe Handlung, ein paar Figuren, das schien zuerst der Weg zu einer Neugeburt seines Dramas; dann: Anlehnung an die alte Tradition des historischen Dramas. Vor allem aber strebte er eine ernstere Folgerichtigkeit der Psychologie an.

Tendenziös blieb er; aber dieser leidenschaftliche Kampf gegen alte Vorurteile ist das Liebenswerteste an einem Autor, der der Kritik so viel schwache Seiten zeigt. Die Wahrheit gegen die Konvention — das strebte schon die „Ehre" an und mischte doch selbst der „Wahrheit" nur zu viel konventionelle Elemente bei. Jetzt ruft er als Helfer den größten Feind alles hohlen Scheines an: den Tod. Unerbittlich streift die Nähe des letzten Moments Flittertand und Schimmer ab. Deshalb waren die Totentänze in allen realistischen Zeiten beliebt. Einen kleinen Totentanz bilden auch die drei Einakter, die Sudermann unter dem gemeinsamen Titel „Morituri" (1896) zusammenfaßte. Auch dies ist eine neue Mode, disparate Einzelstücke unter einem Generalnenner zu einer scheinbaren Einheit zu bringen; von den Gesamttiteln der Novellensammlungen z. B. Paul Heyses haben nach Sudermann auch Hartleben („Die Befreiten" 1898), Fulda u. a. diese Manier übernommen. Bei Sudermann entbehrt immerhin die Gesamtüberschrift nicht ganz einer inneren Berechtigung. Wie Hannele sterbend zum Erschauen der Poesie aufblüht, so sehen die Todeskandidaten das wahre Glück erst in der Erregung des wirklich oder scheinbar letzten Moments. Der Gotenkönig Teja hat sich in eine unnahbare Heroenrolle verpanzert; aber kein prachtvoller Heldentod bedroht ihn jetzt, sondern langsam zehrt

Not und Sorge seine Kräfte auf. Und jetzt erst in der höchsten Not erkennt er in der bisher verachteten Gattin die Verkörperung des Glückes, nach dem sein im Grunde weiches Herz allezeit dürstete. — Der Sohn des preußischen Junkers kennt sich besser; er weiß wohl, daß er nur für ein Glück im Winkel geschaffen ist. Aber die brutale Lebensauffassung des Vaters treibt ihn in die Welt konventioneller Ehrbegriffe, in die er nicht paßt. Das Problem von Sudermanns erstem Drama erneut sich; die rohe Mißhandlung des „Satisfaktionsfähigen“, die in den Roman „Es war“ unpsychologisch und unkünstlerisch hineingeworfen war, um die Hitze der Erregung noch zu steigern, wird hier zum tragischen Erlebnis: verloren ist Fritzchen so und so, nur die Angst bleibt ihm noch, ob er mit Ehren sterben kann. Und auch ihm geht nun erst mit voller Deutlichkeit auf, welch stilles friedliches Glück in der Heimat er sich verscherzt hat. — Der ruhmgekrönte Marschall am Hofe der galanten Königin betrügt sich selbst mit dem Glauben, die Fürstin liebe seine heldenhafte Erscheinung; der ironische Künstler, zum Kampf auf Leben und Tod herausgefordert, läßt ihn sehen, für welchen Trug und Tand er sein Heldenleben aufs Spiel setzt. So ist es allemal die Wahrheit, die siegt — aber fast immer zu spät. Zwar das „Ewig-Männliche“ wird ein leidlich graziöses Spiel in Versen; aber „Teja“ wird eine kurze historische Tragödie, trotz manchen Stillosigkeiten nicht ohne ernste Wirkung gesammelter Kraft, und „Fritzchen“ wird das reifste und vollendetste Werk, das Sudermann geglückt ist. Die kranke Mutter und der übergesunde Vater sind nicht des Effektes wegen einander gesellt, sondern als Bedingungen für das Schicksal des Sohnes. Nicht das Duell, sondern die konventionelle Anschauung vom „Austobenlassen der Jugend“ greift der Verfasser an: was dem robusten Vater natürliche Nahrung war, ist für den angekränkelten Sohn Gift. Gebrochen kehrt er heim und hat nur noch die Form des Todesurteils abzuwarten. Sudermanns hastig flackernde Erfindungsgabe ist hier in den Dienst eines streng dramatischen Konflikts gestellt; die Umgebung, prachtvoll veranschaulicht, ist ebenfalls der Haupthandlung dienstbar. Ein wenig Sentimentalität läuft mit; aber hoch erhebt sich doch der Tod des armen jungen Offiziers über all die Kindertränen, die der bethlehemitische Mord der unschuldigen Kinder in der modernen Litteratur hervorzwingt, wenn die Kinder des schwarzen Hauptmanns (bei Wildenbruch) und Linchen Selicke und Paulchen (in Sudermanns „Es war“) und des Bäckerlehrlings „Christkind“

(bei Helene Böhlau) sterben und sogar der arme lahme Junge im „Verbot“ der Frau v. Ebner stärker an die Thränendrüsen appelliert, als ihre vornehme Kunst es sonst duldet.

„Johannes“ (1898) rief noch größeres Erstaunen hervor. Hermann Sudermann auf den Pfaden Hebbels? Der Autor von „Sodoms Ende“ beschäftigt sich mit dem Vorläufer des Messias? Wie kommt Saul unter die Propheten? — Merkwürdig rasch einigte man sich aber über ein Urteil, das mir durchaus zutreffend scheint. Man erkannte willig an, daß Sudermann hier ein großes Problem mit Ernst und Tiefe angegriffen habe, man bewunderte die Kunst, mit der die Zeitstimmung vergegenwärtigt werde, aber man sah das Drama als Ganzes wieder scheitern an Sudermanns größter Fehlerquelle: der Überfütterung mit Effekten.

Die Tragödie des „Vorläufers“ liegt einer nach neuer Kunst und neuem Leben dürstenden Zeit nahe. Gutzkow faßte seinen Uriel Acosta als Vorläufer Spinozas auf; Wildenbruch hat das Problem wiederholt behandelt: Marlowe unterliegt dem größeren Dichter, den er verkündet, Shakespeare; der Generalfeldobrist verkündet die Zeit des Großen Kurfürsten, die er nicht erleben soll. Das Motiv läßt eine doppelte Behandlung zu: daß der Vorläufer scheitert, kann Schuld der Zeit sein — oder seine eigene Schuld. Posa stirbt, weil die Zeit noch nicht reif ist; Marlowe, weil er nicht bis zum Gipfel steigen kann. Sudermann nun konnte es sich nicht versagen, beides zu kombinieren. Johannes der Täufer unterliegt vor allem, weil die Zeit aus ihren Fugen ist und er sie einzurichten kam. Daher fällt der Autor hier wieder in die breite Zustandsschilderung zurück, die übrigens meisterhaft gelang. So pointiert auch die Juden und die Fremden der messianischen Zeit reden — die Wahrscheinlichkeit bleibt immer gewahrt und die verlockende Absichtlichkeit der Selbstcharakteristiken in Hebbels „Holofernes“ wird gemieden. Lebensvolle Bilder werden aufgerollt. Denn hier fühlt sich der Verfasser ganz zu Hause: es handelt sich eben auch hier um ein untergehendes Sodom. Die maßlose Lasterhaftigkeit der „führenden Kreise“ hebt sich von der Gesetzesstrenge der Pharisäer und Zeloten nur um so greller ab; alles ist Herodes wertlos neben der Krone, auch seiner Stieftochter Ehre; alles ist Herodias ihrer Eifersucht und ihrem Ehrgeiz zu opfern geneigt — wieder eine jener kalten Seelen mit leidenschaftlichen Gesten, die Sudermann liebt. Das Volk ist reif zum

Untergange; zerfressen von Parteien, gedemütigt, zwischen der Sklaverei des „Gesetzes“ und dem Hochmut des Pharisäerstolzes hin und her geworfen, hochmütig und unfrei zugleich. Und also kann der Täufer an diesem Volk seine Sendung nicht erfüllen. Aber er könnte es auch sonst nicht: er ist nicht der Mann dazu. Von dem Reich der Zukunft versteht er nur die negative Seite: die harte Abwehr jeder Unsittlichkeit; nicht die positive: die Verkündigung der Liebe. Deshalb verwirrt ihn die Botschaft von Christo, deshalb lähmt den Eiferer die Nachricht, Jesus predige die Liebe. So geht er an seiner Einseitigkeit zu Grunde: nicht stark genug, den abzuweisen, der die Liebe verkündet, ist er doch auch nicht groß genug, sich innerlich ganz zu ihm zu bekehren. Erst sterbend wird er — wie Teja und „Fritzchen“ — reif für die höhere Erkenntnis.

Aus dieser Überfüllung stammt hier, wie im „Teja“, die böse Stillosigkeit. Sätze, die wirklich aus der Bibel entnommen sind, stoßen sich mit Paraphrasen Nietzsches, die sogar den Klang seiner Rede bewahren (so in Johannes' verachtungsvollen Worten gegen die Kleinlichkeit der Liebe). Daher die fast komische Figur, die der Asket vor Salome spielt.

Und dennoch — eine große Ahnung weht durch das mißlungene Drama. „Heimat“ popularisierte in grober Weise das Evangelium des Individualismus; „Johannes“ verkündet in zitternder Unsicherheit die Hoffnung der neuen Zeit — Ibsens, Nietzsches, so vieler unter den Besten Messiasglauben. Es heißt, im Himmel sei mehr Freude über einen reuigen Sünder als über hundert, die nie gefehlt haben; die Litteraturgeschichte hat auch manche Verfehlung höher zu stellen als hundert korrekte Musterwerke.

Die Übersättigung an realistischen Effekten trieb dann schließlich auch Sudermann in die Märchenpoesie seiner „Drei Reiherfedern“ (1898) — einer unklaren symbolischen Tragödie vom blinden Titanen, mit dessen Wollen und Können das Schicksal sein Spiel treibt. Wie der Mensch nach Fröhlichs tiefsinnigem Wort oft nur einer Feder, die er in die Luft blies, bis in die Gruft nachjagt, so hetzt den Prinzen Witte das Feengeschenk der drei Reiherfedern an Ruhe und Frieden vorbei in den Tod. Servaes rühmt „die dekorative Ausgestaltung des Stoffes: den Aufbau der Scenerie, den Gegensatz der Bilder, den Wechsel in den Auftritten,

die farbige Ablösung der Gestalten, die historisch-mythologische Atmosphäre". Noch dürfen wir hoffen, daß diese Ablösung äußerlichster Effekte durch äußerliche, aber immerhin symbolische Wirkungen den Weg zu innerlichen, tiefen Wirkungen andeutet und verkündet und daß es diesem in sich noch nicht gefestigten, aber von niederen zu höheren Erfolgen strebenden Johannes vergönnt sein wird, durch den hohen Ernst der großen Meister sich zu der Höhe zu erheben, die zu erreichen ihn bis jetzt weniger Beschränktheit des Talents als nervöse Fahrigkeit des Wollens gehindert hat. Wer von der „Heimat" und ihren Erfolgen zu solchen Versuchen schritt, der ist wert, auch über diese Mißerfolge hinauszuwachsen.

Eine Anzahl kleinerer Talente ergriff rasch von der neu eröffneten Bahn Besitz; fast durchweg stehen sie zwischen Sudermann und Hauptmann in der Mitte, diesem in der Tendenz, jenem in der Technik näher verwandt. Otto Erich Hartleben (geb. 1864) wußte anschauliche Milieu-Bilder mit einer witzigen, zuweilen (wie im „Ehrenwort") freilich auch etwas verzwickten Handlung zu verbinden, indem er in seiner offen ironisch, heimlich sentimentalen Weise aus frivolen Verhältnissen ernste Konflikte erwachsen ließ („Angele" 1891, „Hanna Jagert" 1893, „Die Erziehung zur Ehe" 1893, „Ein Ehrenwort" 1894, „Die sittliche Forderung" 1897). Ein wenig Parodie klingt immer mit, am hellsten in den tragikomischen Schlüssen der beiden besten Werke, „Hanna Jagert" („sie hat eben Humor!") und „Die sittliche Forderung". Die Gestalten und ihre Redeweise sind immer von überzeugendster Echtheit; die Handlung dagegen leidet zuweilen (wie in den beiden ernsten Stücken „Der Fremde" und „Abschied vom Regiment") unter der Willkür des Ironikers. Auch das Spiel mit dem Symbol (wenn in dem „Abschied" die Rosen über die Leiche des Betrogenen fallen) und Anklänge an Ibsen stören zuweilen in den letzten Dramen. In der Kunst, bei objektivster Technik eine ganz persönliche Atmosphäre hervorzubringen, vergleicht er sich aber unter allen deutschen Autoren Maupassant am ersten. Jene lyrische Erweichung des realistischen Dramas, die zu Halbe und Schnitzler führte, hat er eingeleitet und damit vielleicht selbst auf Hauptmann gewirkt. — Zu seiner Ironie steht die lebhafte Subjektivität Otto Ernsts (geb. 1862) in starkem Gegensatz: leidenschaftlich nimmt er Partei und verdirbt deshalb leicht die Zeichnung der antipathischen Figuren, mehr noch in der „Jugend von heute" (1900) als in der

„Größten Sünde" (1895). — Ein robustes, fröhliches Talent beweist auch ein dritter munterer Erzähler, Ernst v. Wolzogen (geb. 1855): sein „Lumpengesindel" (1892) giebt eine mit köstlichen Einfällen geschmückte Reihe wirksamer Bilder aus dem Leben der litterarischen Bohème des jüngsten Deutschland. Die Folgerichtigkeit der Handlung freilich, zu der Hartleben sich zuweilen durchringt, fehlt hier ganz; wie dieser „Die Erziehung zur Ehe", hat Wolzogen das „Lumpengesindel" mehrmals umgearbeitet, Figuren ausgeschieden und umgestellt und ähnliche Experimente vorgenommen, die bei Ibsen oder Hauptmann undenkbar wären. Aber die Gestalten hatte er so deutlich geschaut, daß er sie ohne Gefahr verschieben konnte; sie konnten eben „marschieren", was die französischen Dramatiker ja als Lebensprobe ihrer „bonhommes" ansehen. Das amüsante und auch in seinen ernsten Partien beachtenswerte Künstlerdrama erhielt übrigens später ein charakteristisches Pendant: Leo Hirschfeld entwarf in seinen „Lumpen" (1898) ein nicht minder lebhaftes und nicht minder witziges Gemälde des Wiener Litteratenlebens wie Wolzogen des Berlinischen, wobei nur die fast kindische Gewohnheit der jüngsten Wiener, fortwährend mit der Kenntnis von Cognacmarken und Cigarettenfirmen zu renommieren, der zwanglosen Gewandtheit der Handlung und der Gespräche Eintrag thut.

Nur leise und zaghaft näherte sich Ludwig Fulda (geb. 1862 in Frankfurt am Main) von dem Boden des Münchener Epigonentums den neuen Tendenzen. Wie Wilbrandt, ging auch dieser Dichter aus der Litteraturgeschichte hervor. Wilde, zerrissene Naturen haben merkwürdigerweise auf seine zarte Seele immer besondere Anziehung besessen: der Poet Günther, dessen Leben und Schriften er untersuchte, Cyrano de Bergerac, dessen von Rostand so geistreich entworfenes dramatisches Porträt er verdeutschte, ja Herostratos und Prometheus der Feuerbringer, der in Fuldas Dithyrambus doch nur wie ein Herkules aus Meißner Porzellan erscheint. Aber diese geheime Liebe für das Starke, ihm zu Starke, zeigt doch auch Fuldas schönste Eigenschaft: das rühmliche Streben, über bequeme Talentübungen herauszugehen. Er begann im Stil von Wilbrandts zweiter Periode; aber die hübschen kleinen Lustspielchen, die ihn zuerst bekannt machten („Die Aufrichtigen" 1883, „Unter vier Augen" 1886), übertreffen die „Jugendliebe" an psychologischer Möglichkeit und einfacher Folgerichtigkeit der Entwickelung. Jenes

im guten — und im bedenklichen Sinne „Gesellschaftsspielmäßige", das Wilbrandts damaliger Produktion eignet, zeigen freilich auch diese Stückchen. „Satura" (1884), eine Roquette gewidmete Gedichtsammlung, verriet dann zuerst die künftige Entwickelung. Der Dichter strebt ernst nach höheren Zielen; die Schönheit mit der Weisheit zu vereinigen ist sein Ideal. Aber während diesen Künstlernaturen mit den prächtigen Malerköpfen, Geibel, Heyse, Wilbrandt, die Schönheit ein zwingendes Bedürfnis ihrer in melodischen Rhythmen schwingenden Seele war, blieb sie für Fulda etwas Fremdes, durch Anstrengung zu Erwerbendes. Er schult sich dafür allzu bewußt und bringt sich zu der „häßlichen" Welt allzu eifrig in Gegensatz. Nicht anders ist es mit der Weisheit. Der alte Fontane konnte keine Paradoxie aussprechen, ohne Weisheit hineinzulegen; Fulda, noch so jung und schon so weise, jagte allzu eifrig klugen Sprüchen nach und vermied in seinen zahlreichen „Sinngedichten" (erste Sammlung 1888) nicht immer sorgfältig genug das Rezept, das er ironisch selbst angab:

Soll sich dein Name schnell verbreiten
Durch alle Länder,
So kleide Selbstverständlichkeiten
In neue Gewänder.

Angeboren ist ihm eine natürliche Eleganz der Form, die aber doch immer etwas Äußerliches behielt; und das „Einkleiden" der Gedanken war ihm oft wichtiger als der Inhalt. So formte er zahlreiche hübsch dahinrollende Verse, die mittelgroße Gedanken in Stammbuchform brachten, ahmte Heyses Episteln und Veduten nach („Gedichte" 1890) und war in Gefahr, in gefälliger Verbreiterung eines gemeinverständlichen Talents das Beste zu verlernen: seinen echten ernsten Idealismus. Das Drama rettete ihn. Als ein selbständiger Geist tritt er auch hier nicht auf: das sociale Drama („Das verlorene Paradies" 1890, „Die Sklavin" 1892), das Märchenspiel in orientalischem Kostüm („Der Talisman" 1893, „Der Sohn des Kalifen" 1896), das Gesellschafts-Lustspiel („Jugendfreunde" 1897) zeigten mannigfache Einflüsse von zeitgenössischen oder älteren Dichtern her; aber es waren immer gute Muster, die er auswählte. Suchte er einen glücklichen Gedanken ganz selbständig auszuführen („Robinsons Eiland" 1895), so erlahmte die Kraft: er ist zu sehr daran gewöhnt, um Grillparzers Wort zu citieren, „durch die Brille anderer" zu sehen. Dann aber, wenn er seine eigene Über-

zeugung mit der Technik geeigneter Vorbilder verbindet, erreicht er das Beste: im „Talisman“ vor allem, wo das Raimundsche Märchendrama an großen Tagesfragen verjüngt und gleichzeitig mit der strengeren Führung des modernen Gesellschaftsdramas verbunden wurde. Hier liegt doch wohl die fröhlichste Aussicht des so eifrig an seiner eigenen Vertiefung arbeitenden Dichters.

Eine solche Natur ist auch zum Übersetzer berufen. Auch hierin reiht er sich dem Münchener Dichterkreis an. Er hat vor allem Molières Meisterwerke (1892), aber auch andere französische Dramen und besonders glänzend das mittelhochdeutsche Gedicht von Meier Helmbrecht wiedergegeben.

Die späteren jungen Dramatiker, die norddeutschen sowohl, Dreyer, Georg Hirschfeld, wie die österreichischen, Schnitzler vor allen, treten erst im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts auf und bleiben von den besprochenen Dichtern durch jene weichere, lyrisch-sentimentalere Färbung unterschieden, die gelegentlich zwar auch Hauptmann und Hartleben zeigen, die bei ihnen aber zum eigentlichen Wesen gehört. Denn inzwischen hat sich auch die Lyrik verjüngt — am stärksten oder mindestens am originellsten.

Lyriker fehlten natürlich nicht, die auch in diesem Zeitraum die alte Art nicht ohne Talent fortsetzten. Aber daneben regten sich ganz neue Strömungen. Ein frisches Interesse an der lange totgesagten Lyrik war aufgewacht, wie schon äußerlich zahlreiche Abhandlungen und Anthologien zeigen. Ich nenne nur die Sammlungen von Carl Busse („Neuere deutsche Lyrik“ 1895) und Gemmel („Die Perlenschnur“ 1898), von denen jene mehr auf lyrische Schönheit, diese mehr auf charakteristisch neue Töne Gewicht legt; daneben die hübsche Auslese von Gedichten je eines Poeten, die Karl Henckell in vorurteilsloser Auswahl seit 1896 als „Sonnenblumen“ herausgiebt.

Nicht aus der Stoffwahl, nicht aus der Tendenz konnte eine Verjüngung der Lyrik gelingen: sie glückte aus einer Umgestaltung des dichterischen Prozesses. Nicht doktrinäre Programme schufen sie, sondern die göttliche Unbewußtheit hochbegabter Poetenseelen.

Jeder Eindruck, den wir empfangen, mag er durch eine Naturerscheinung, durch eine Erinnerung, wodurch immer erregt sein, setzt sich aus einer unendlichen Reihe kleinerer Eindrücke zusammen. Nehmen wir etwa den Eindruck einer trüben Mondnacht: neben dem Mond wirkt sein Hof, der trübe Dunst, der ihn umgiebt, mit; neben

der Dunkelheit die Gestalten, die sich, halb nur sichtbar, abzeichnen: die Eiche, das Gesträuch, der leise Wind, Spukvorstellungen, persönliche Erinnerungen wirken mit. All dies giebt Goethes wundervolles Jugendgedicht „Willkommen und Abschied"; die vielen und doch einheitlich zusammenstimmenden Anregungen vermitteln uns unfehlbar den Seelenzustand, in den sie ihn selbst einst versetzten. Je allgemeiner der Eindruck umschrieben wird, desto schwächer, je bestimmter, desto nachdrücklicher wird die Wirkung auf den Hörer sein. Darin liegt die Kraft von Isolde Kurz in ihren wunderbaren Totenklagen. Die Vorstellung vom Tod einer geliebten Person ist uns allen eine gewohnte; soll eine Empfindung hervorgerufen werden, die über die übliche Kondolenzstimmung hinausgeht, so müssen die einzelnen Eindrücke gegeben werden, aus denen jener Gesamteindruck sich zusammensetzt: das Mitfühlen mit dem in kalter Erde Schlafenden, die Erinnerung an eine Umarmung, das verletzende Vergessen von Seiten der Umgebung. Jedes wird für sich ein erregendes Moment, löst für sich Stimmung aus — jedes wird ein Gedicht.

Detlev v. Liliencron (geb. 1844: „Adjutantenritte" 1884, Gedichte 1889, 1893; Auswahl 1896) löst ebenfalls den erregenden Moment in seine psychologischen Bestandteile auf; aber er behandelt sie nicht jeden für sich, wie Goethe und Isolde Kurz, sondern er läßt sie in rascher Folge an uns vorbeiziehen, wie Heine. Die rasche Folge dieser kleinen Eindrücke wird aber in unserer Vorstellung zur Einheit, wie das Bild im Lebensrad oder im Mutoskop, aus lauter Momentbildern zusammengesetzt, von uns als einheitliche Entwickelung aufgefaßt wird. So dichtet Liliencron. Die unablässige Folge der mit größter Schärfe aufgenommenen Momentbilder (etwa in dem Gedicht „Zwei Meilen Trab") erweckt in uns eine bestimmte einheitlich lyrische Stimmung, wie sie im Dichter selbst entstand:

Es fät der Huf, der Sattel knarrt,
Der Bügel jankt, es wippt mein Bart
In immer gleichem Trabe.

Ein grünes Blatt, ich nahm es mit,
Das meiner Stirn vorüberglitt,
Im Trabe, Trabe, Trabe. . . .

Hut ab, ich neftle wohlgemut,
Hut auf, schon sitzt das Zweiglein gut,
Ich blieb im gleichen Trabe.

Und wohlig weg im gleichen Maß,
Daß ich die ganze Welt vergaß
Im Trabe, Trabe, Trabe.

Die unbekümmerte Stimmung eines sorgenlosen Ritts in frischer Luft teilt sich uns mit; jedes Augenblicksbild, klar umrissen, mit Hilfe ganz neuer Termini, mit Unterstützung von Reim und Alliteration fest begrenzt, liefert seinen Beitrag und alle stimmen vortrefflich zu einander.

Freilich liegt in dem, was Liliencrons lyrische Virtuosität ausmacht, gleichzeitig auch die Begrenzung seiner Begabung. Seine Dramen, sowohl die historischen („Die Rantzow und die Pogwisch" 1886, „Der Trifels und Palermo" 1886) wie die modern socialen („Arbeit adelt" 1887), bleiben ein loses Gefüge lyrischer Momente; und wenn diese sich hier immerhin rasch drängen, werden dagegen die Romane („Breide Hummelsbüttel" 1886, „Der Mäcen" 1889) sonderbar ataviſtische Produkte, in denen ein paar bewegte Momente der denkbar einfachsten Handlung durch Kunstgespräche, Geschichtsbetrachtungen, Einfälle oder durch unter einem beliebigen Vorwand eingelegte Gedichte getrennt werden. Oder sie mißglücken so völlig, wie der schlechte Gift- und Selbstmordroman „Mit dem linken Ellbogen" (1899). Je näher er in den Novellen, „Eine Sommerschlacht" 1887, „Unter flatternden Fahnen" 1888, „Kriegsnovellen" 1893) der Form seiner lyrischen Augenblicksbilder kommt, desto höher stehen sie — am höchsten die Genrebilder aus dem Kriegsleben, die ohne die Aufgeregtheit des Civiliſten Bleibtreu mit jener Mischung von stiller heroischer Begeisterung und äußerer, fast melancholischer Gelassenheit, die den echten Soldaten charakterisiert, einen einzelnen Augenblick aus dem großartigen Epos von 1870 mit meisterhafter Klarheit verewigen. Hier trifft auch nicht zu, was Busse besonders an den neuesten Dichtungen Liliencrons nicht ohne Grund tadelt; „es ergab sich mehr und mehr ein Überschuß des rein Körperlichen über das Seelische, des Sinnlichen über das Geistige". Die Gefahr liegt bei einem Virtuosen der sinnlichen Wahrnehmung ja nahe, und seine Liebesgedichte sind in der That zu „naiv", und zu materialiſtisch zu gleicher Zeit. „Die Freiheit ward zur Willkür, die Phantasie zur Phantastik, die frische Natürlichkeit zur verstimmenden Absicht, zum leisen Protzen mit Derbheit." So entstand sein „kunterbuntes Epos in 12 Cantussen" „Poggfred" (1896), das mit Busses letzten

Worten in der That zutreffend gezeichnet ist. Wie wird hier die Skizzenmanier, die Lenau vorsichtig verwenden wollte, zum Unleidlichen übertrieben:

Banquier Palazzo. Herrschaft ist verreist.
Gut. Dienerschaft geht aus. Ein Kätzchen nur:
„Heut abend. Komm. Um acht. Bin so verwaist".
Ich kam. Das Herrenzimmer. Cour d'amour.
Das Bismarcksofa. Stürmisch, zärtlich, dreist.
Kuß pflückt den Kuß. „Ach laß!" „Laß!" Moll und Dur.
Der Morgen. Abschied. Exit Nachtvisite.
Ein langer Weg nach Haus — O ziere Lite!

Was bleibt da noch, als ein bißchen Virtuosität und viel Affektation? Liliencrons Lyrik rückt hier bis zu dem „Telegrammstil" der Altenbergschen Skizzen herunter. Was ihn noch hält, ist dann bloß die Sorgfalt der Versifikation. Denn dieser naive Naturdichter ist ein strenger Verskünstler, der einen wahren Haß auf die Flickworte, auf die versfüllenden poetischen Licenzen („er gehet" statt „er geht") und ähnliche Eselsbrücken im Busen hegt und in Parodien („Deutsche Reimreinheit") und Kritiken die ungenauen Gleichklänge herunterputzt, die seinen militärischen Ordnungssinn beleidigen. Das war in einer Zeit gesucht unbestimmter Assonanzen wichtiger, als die paar bescheidenen Versspiele, die er sich gestattet — Sicilianen z. B., über die die Liliencron-Enthusiasten in Ekstase geraten, als sei es wirklich so etwas Ungeheures, viermal dieselben Reimpaare zu binden! Nur das ist beachtenswert, wie in einer Zeit, die Originalität vielfach mit Formlosigkeit gleichstellt, ein hervorragend origineller Dichter auf strenge Form hält.

Und doch ist das ganz naive Kunst. Aber sie lag so bestimmt in der Luft, daß die Doktrinäre ebenso notwendig dahin gelangen mußten wie ein Naturgenie von Liliencrons Art.

Klar ist es ja, wie diese Auflösung des lyrisch erregenden Moments wurzelverwandt ist mit zahllosen analogen Erscheinungen: mit der immer mehr vervollkommneten Neigung zur Analyse überhaupt, die die Chemie groß macht, die in der Geschichtsforschung die früheren einfachen „großen Ideen" immer mehr durch ein Netz zusammenwirkender religiöser, politischer, socialer, individueller Ursachen ersetzt, die in der Malerei bis zu den Künsteleien der „pointilleurs" geführt hat.

Hier hat denn zunächst auch die junge Generation der Lyriker eingesetzt.

Arno Holz (geb. 1863) und sein Zwilling Johannes Schlaf (geb. 1862) gehen voran. Sie stehen unter dem Einfluß spintisierender Doktrin, zugleich aber auch unter dem einer mächtigen Persönlichkeit, des Amerikaners Walt Whitman, den vor Jahrzehnten Freiligrath mit einer anteilvollen Besprechung und prächtigen Übersetzungsproben bei uns einführte, der aber erst jetzt auf die neuere Produktion zu wirken begann. Schlaf hat einen geistreichen Aufsatz über ihn geschrieben. Der amerikanische Puritaner ist eine Art von lyrischem Protestanten: zu den Quellen drängt es ihn zurückzugehen, in einfacher, volkstümlicher Sprache das Evangelium der Väter zu predigen. Formlos fügt sich Eindruck an Eindruck, wie er ihn wahrnimmt, wenn er im Gras liegend um sich blickt. Isolierte Sätze, ein wenig dem Bibelton genähert; strengste Vermeidung alles herkömmlichen poetischen Schmuckes: wie in der Kirche der Reformierten soll das Wort allein mit seinem Inhalt wirken. Kein Bilderdienst! kein Weihrauch! nur in der Zusammenfügung der Rhythmen ein dröhnender Orgelklang:

I.

Als mühvoll ich schritt durch Virginia's Wälder,
Zum Getön raschelnden Laubs, das mit Füßen ich trat — denn im Herbst war's —
Sah am Fuß eines Baums ich das Grab eines Kriegers;
Tödlich verwundet er, — auf dem Rückzug begraben, — leicht alles begriff ich;
Der Halt einer Mittagsstunde, — als: Auf, keine Zeit zu verlieren! Dies Zeichen doch blieb,
Gekritzt auf ein Täflein und genagelt an den Baum über'm Grab:
Kühn, treu, vorsichtig, und mein lieber Kamerad.

II.

Lang, lange sinn' ich, — schreite zu meines Wegs dann;
Viel wechselnder Zeit, viel wechselndem Leben entgegen.
Doch oft, durch Leben und Zeit, jählings, — allein oder im Gewühl des Markts, —
Kommt vors Aug' mir jenes Soldatengrab, kommt die rauhe Schrift mir in Wäldern Virginia's:
Kühn, treu, vorsichtig, und mein lieber Kamerad.

Das war damals neu, unerhört, obwohl es uns heut durch den biblischen Ton schon älterer Poesie angenähert scheint. Fast zaghaft befürwortete es selbst der tapfere Freiligrath.

Ein solches Erneuern der Lyrik durch ein Rückgreifen auf ihre ältesten ursprünglichsten Formen hat der Amerikaner zuerst energisch

durchgeführt, aber viel früher schon hatte man vereinzelte Versuche in dieser Richtung gewagt. In dem „leidenschaftlichen Halbunsinn" von „Wanderers Sturmlied" warf Goethe so die Begriffe hin, formlos, wie sie sich ihm aufdrängten:

Weh! weh! Innere Wärme,
Seelenwärme,
Mittelpunkt!

Später dachte ein so feiner Lyriker wie Lenau daran, diese Skizzendichtung zu einer eigenen Gattung auszubilden. „Was hält meine liebe Freundin von folgender Idee", schreibt er (am 8. Juni 1832) an Emilie v. Reinbeck. „Einzelne Züge der Natur, wie sie uns vorliegen, ohne Versifikation, ohne Ausführung ins Genaue, bloß nebeneinander hingeworfen, gleichsam in poetischer Situationszeichnung. Z. B.: Abend; — grüne Wiese, — zerstreute Weidenbäume, — Unkenruf im Sumpfe — grauer Himmel — es regt sich kein Lüftchen — immer tieferes Dunkel — ein verlorener Freund. Tiefe Schätze, teure Freundin, liegen in der Situation. Ließe sich wohl eine Reihe solcher Skizzen mit Wirkung durchführen?" In der That — eben dies haben in ihren „Gedichten in Prosa" Whitman und seine deutschen Nachahmer wie Holz und Schlaf, Paul Ernst, Anna Croissant-Rust versucht. Im Prinzip ist es nichts anderes, als jenes formlose Ausschreien der herrschenden Eindrücke, das an der Bahre des gefallenen Negerhäuptlings oder beim Ausziehen einer Indianertruppe in den Krieg ertönt; und eben in der gesuchten Schlichtheit, die mit der Verfeinerung des Eindrucks selbst, mit der raffinierten Auswahl der Suggestionen so merkwürdig kontrastiert, liegt die eigentümliche Wirkung dieser „Suggestionspoesie".

Johannes Schlaf („Frühling" 1896) und Arno Holz („Phantasus" 1898) führen die neue Technik bei uns ein. Ganz Whitman ist schon folgendes „Gedicht" von Holz:

Ich öffne ein kleines Gitter.

Die Märzgefallnen.

Über den Weg, durch welkes Laub, hüpfen Schwarzdrosseln,
um verwitternde Kreuze im Sonnenlicht spielen glitzernde Fäden.

In einer Ecke,
— der Epheu blinkt, ich bücke mich —
auf einem Stein liegen Rosen.

Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen.
Die alten Buchstaben sind kaum mehr zu lesen.
Mit Mühe nur entziffre ich:
„Ein . . . un . . . be . . . kann . . . ter . . . Mann".

Man sieht, hier ist alles aufgelöst: der Eindruck der Sinne, die psychologische Wirkung, die Form. Für jeden Einzeleindruck sind knapp die bezeichnenden Worte gesucht. Wirkung wird erwartet von der Gruppierung des Ganzen, deren innere Kristallisation, etwas spielerisch, typographisch angedeutet wird. Holz nennt das den „immanenten Rhythmus", der jedesmal „neu aus dem Inhalt herauswachse": „du greifst den Rhythmus, wenn du die Dinge greifst." Die Anordnung solle dann „die Einheit von Klang und Inhalt bereits deutlich auch nach außen geben" . .

Holz und Schlaf suchen immerhin noch Momente auf, die hergebrachtermaßen lyrische Gefühlsassociationen erwecken. Paul Ernst (geb. 1866: „Polymeter" 1898) geht weiter. Für ihn genügt jedes beliebige Bild; einer feinfühligen Natur, scheint er zu meinen, erweckt alles eine nachfühlende Erregung:

Wie sie gegen das Fenster sitzt!
Die Augen mit den langen Wimpern auf die Arbeit gesenkt.
Halb ärgerlich; sie merkt, daß ich sie anstarre.
Vom Scheitel stehen ein paar ganz feine Härchen in die Höhe
und leuchten.

Fertig! Die tüftelnde neueste Kunst scheint uns hier in die alten Abwege jener „unmittelbaren" Poesie zurückzugeleiten, die schon Arnold Ruge in seiner Parodie Tiecks so köstlich verspottet:

Hochgeehrter Herr Hofrat!
Dieser unmittelbaren Lyrik,
Das verzeihen Sie gütigst, weiß ich
Mit dem besten Willen,
Sowohl in alter als in neuer Poesie,
Nichts zur Seite zu stellen,
Als etwa diesen
Schwachen Versuch einer freien Nachbildung.

Wo eine starke, lyrisch bewegte Empfindung hinter diesen formlosen Skizzen steht, wie bei Max Dauthendey oder Alfred Mombert („Tag und Nacht" 1894, „Der Glühende" 1896, „Die Schöpfung" 1898), da wird zuweilen die Wirkung stürmischer Rhapsodien erreicht, wie schon in den „Hymnen an die Nacht" von

Novalis. Mombert träumt sich in eine gewisse Gesamtstimmung, die den Generalnenner für die einzelnen Empfindungen abgiebt — ein Todkranker phantasiert im Fieber („Der Glühende"), ein Wahnsinniger fühlt sich als weltenschöpfenden Gott („Die Schöpfung"). Durch diese krankhaft erregte Grundstimmung wird von vornherein ein poetisierendes Element in die Rhapsodien getragen. Mombert gelingen auf diese Weise starke Wirkungen, besonders durch fein geordnete Kontraste. Eine barbarische Unkunst, die die Einzeleindrücke wild nebeneinander hinwirft, und eine überfeine Kunst des Abtönens wechseln ab. Wie gelegentliche Göttergaben schneien Reime oder Strophenformen hinein. Ein individueller Stil ist nicht zu verkennen; aber sein Recht besteht nur unter den krankhaften Voraussetzungen dieser Cyklen von Hallucinationen.

Des gesuchten Konflikts von Formkünstelei und Formlosigkeit müde, kehrte selbst für solche Fälle Julius Hart (geb. 1859: „Stimmen in der Nacht") zu der anspruchsloseren Form der bewegten Prosa zurück. Denn Gedichte sind jene „Polymeter" und ihresgleichen nun einmal nicht. Novalis' Hymnen sind es, trotzdem sie fortlaufend gedruckt sind, weil sie eine reine Zustandsschilderung bringen. Aber Holz, Schlaf, Ernst bleiben in der Wiedergabe des erregenden Moments stecken. Jedes lyrische Gedicht zerfällt in zwei Teile: Andeutung des Moments, der die Stimmung erweckte, und Wiedergabe der Stimmung selbst. Dem ersten, unwichtigeren Teil haben sie nun so viel Sorgfalt zugewandt, so viel fein analysierende Arbeit, daß sie zu der Hauptsache nicht mehr fähig sind: sie können dem so erregten Zustand nicht „Dauer verleihen". Er verflattert, wie ein beliebiger realer Eindruck, den ich hatte, als ich zum Fenster hineinsah und dort ein nähendes Mädchen saß. Diese „Gedichte" sind nur lyrische Einleitungen, Expositionsscenen, denen kein Drama folgt — fast möchte ich sagen Rahmen um weiße Leinwand. Auch der Rahmen kann fein gearbeitet sein, gewiß; aber ihn anzufertigen, bleibt Kunstgewerbe.

Richard Dehmel (geb. 1863: „Erlösungen" 1891, „Aber die Liebe" 1893, „Lebensblätter" 1895, „Weib und Welt" 1896) versuchte dieser realistisch analysierenden Richtung das specifische Gewicht wiederzugeben, das ihr abhanden gekommen war. Leider besaß diese grüblerische, immer mit sich selbst beschäftigte Natur ein viel zu geringes Talent zum poetischem Erlebnis. Die erregenden Momente, die jene anderen selbstzufrieden hinschrieben, um dann

zu Neuem überzugehen, beschäftigten ihn intensiver; aber fast immer lösten sie nicht Stimmungen aus, sondern Reflexionen. Es gelingt ihm wohl einmal ein echt lyrisches Gedicht („Aus banger Brust"), aber in der Regel tastet er sich mühsam an der Krücke der Reflexion weiter. Da er selbst fühlt, wie unpoetisch diese Stücke wirken, hilft er sich mit gewissen äußerlichen Mitteln gewaltsamer Poetisierung: er treibt die typographische Künstelei auf den Gipfel, er bringt allerlei verzwickte Reimkünste an, er wirft lautsymbolische Silben in die Masse: „dagloni gleia glühlala". Vor allem aber muß das alte Hauptmittel aller Dichter, die es nicht zum poetischen Schauen bringen, herhalten: ein mühsamer absichtsvoller, Symbolismus. Da der Autor die thatsächlich erregenden Momente nicht in Poesie aufzulösen versteht, so hängt er ihnen ein Glockenwerk geheimnisvoller Beziehungen und dunkler Ahnungen an, das ihre nüchterne Thatsächlichkeit übertäuben soll. Freilich ist dabei nicht an ein äußerliches Aufputzen zu denken. Dehmels tiefer Ernst, sein leidenschaftliches Bemühen, sich aus den Banden einer sinnlich erregten Unklarheit zu übersinnlicher Helligkeit durchzuarbeiten, wirkt ergreifend und hat wohl auch einen großen Anteil an der starken Wirkung auf die Jugend, die dieser so durchaus unjugendliche Poet ausübt. In dem farbenreichen Ballett „Lucifer" (1900) scheint Dehmel jene Grundrichtung seiner Poesie gleichzeitig als leitende Idee der weltgeschichtlichen Entwickelung darstellen zu wollen.

Eine Mischung der Kunststile, wie wir sie im letzten Jahrzehnte in der Blüte treffen werden, bereitet sich schon vor bei Ferdinand Avenarius (geb. 1856), dessen Gedichte („Wandern und Werden" 1881, „Lebe!" 1893, „Stimmen und Bilder" 1897) wie ein Echo seiner (übrigens vortrefflichen) Anthologie („Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850", 2. Aufl. 1884) erscheinen, und der in seiner letzten Sammlung mit ihrer Ausstattung, mit den halbsymbolischen Bildern, dem gelblichen Papier und den altertümlichen Typen schon äußerlich andeutet, wie er auch inhaltlich die neuen Moden mitmacht, ohne die alte Bildungspoesie aufzugeben. Auf deren Boden stehen auch die formschönen Gedichte (1881) von Ernst Zitelmann (geb. 1852), der sich an der Hand Theodor Storms und des Volksliedes zu der tapferen lyrisch-didaktischen Poesie seines „Momento vivere" (1894) durcharbeitete.

Den Kultus des Neuen, den wir als ein Kennzeichen dieser nervösen Periode herausgehoben haben, sehen wir auch in der Lyrik

mächtig und für die Schwächeren gefährlich; aber wir sehen auch hier, wie beim Drama, als seine Wirkung originelle Kunstwerke entstehen. Fast durchgängig gilt freilich für diese Zeit die Regel, daß die Autoren interessanter sind als ihre Werke, und auch wohl bedeutender. Julius Hart und Heinrich v. Stein, Bölsche und Dehmel, Hartleben und Harden, Sudermann und Arno Holz sind Figuren, für die man recht gern ein paar leidlich gelungene Produkte uninteressanter Dichter früherer Zeiten hingiebt. Die Nervosität eines Hermann Bahr und die ruhige ernste Entwickelung eines Gerhart Hauptmann sind gleich typisch und gleich sehr Beweise für den leidenschaftlichen Ernst, mit dem diese Zeit suchte und strebte.

Mit einem Schlagwort läßt sich der neue Geist nicht abthun, der Nietzsches Philosophie, Hauptmanns Drama, den Roman der Helene Böhlau und der Ricarda Huch, die Lyrik Detlevs v. Liliencron, von Stefan George und der Isolde Kurz schuf. Eins aber ist für ihn wesentlich, ob er naturalistische Formen wähle oder idealistische, ob er sich an alte Art anschließe oder ganz neue Pfade suche: die Liebe zur Wirklichkeit. Ein intensives Ausschöpfen des Gegenstandes wird Antrieb zu minutiösen Gegenstandsschilderungen und Augenblicksporträts, wird Ursache zu kunstvollem Einkleiden des gewonnenen Eindrucks, wird Ausgangspunkt für ein leidenschaftliches Schwelgen in der Erregung selbst. Intensiver als die Früheren fühlen diese Jüngeren — so heftig oft, daß die Kunst darunter leidet; aber der Dilettantismus einer spielenden Bildungspoesie ist überwunden.

Eine weitreichende Erregung, eine weitverbreitete Sehnsucht nähert die Welt der Genießenden wieder dem engeren Kreis der Schaffenden. Die Kunst fängt leise an, aus einem Sport der bestsituierten Kreise — mehr war sie nicht in der Münchener Glanzperiode — zu einer nationalen Angelegenheit zu werden. Nur weiterzuführen hatte das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts diese großen Anfänge. Das zwanzigste Jahrhundert aber wird vielleicht die Jahre von 1881—1889, von Nietzsches „Morgenröte“ bis zu Hauptmanns „Sonnenaufgang“, mit all jenem Zauber umkleidet sehen, mit dem glückliche Erben die harten Eröffnungsthaten ihrer Ahnen und Reichsgründer zu umkleiden lieben!

Zehntes Kapitel.

1890—1900.

Wir haben das Jahrzehnt 1880—1890 als das nervöse bezeichnet; suchen wir für die folgenden Jahre nach einer einheitlichen Kennzeichnung, so läge sie wohl am besten in dem Wort Konzentration. Auf politischem Gebiet war die Konzentration eine notwendige Erholung nach der Aufregung jener letzten Jahre der Ära Bismarck. Und dieser neuen Konzentration gelangen denn auch Leistungen wie die Fertigstellung des Bürgerlichen Gesetzbuches, das dem ganzen Reich die Wohlthat einheitlicher Rechtsnormen verbürgte; die Herstellung des neuen Plans, nach dem die deutsche Flotte, einst dem Volk das geliebteste, den Regierenden das unbequemste Symbol der Einheit, das mächtigste Werkzeug zur internationalen Vertretung unserer Rechte werden soll; die Ausdehnung unseres jungen Kolonialreiches.

Freilich hat diese Konzentration ihre Schattenseiten. Von den großen Ideen früherer Zeiten sieht unsere Gegenwart denn doch wohl allzu leichten Herzens ab. Toleranz! alle deutschen Geisteshelden haben sie verfochten, Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide, Friedrich der Große und Lessing, Goethe und Humboldt. Am Ende seines unvergleichlich ruhmvollen Lebens schrieb Moltke seine „Trostgedanken" nieder und kehrte zu den Grundanschauungen unserer klassischen Dichter und Denker zurück: „Sollte nicht jedes fromme Gebet, möge es nun an Buddha, an Allah oder Jehova gerichtet sein, an denselben Gott gelangen, außer dem es ja keinen giebt? Hört doch die Mutter die Bitte des Kindes, in welcher Sprache es auch ihren Namen lallt." Das war die duldsame Menschenliebe der Aufklärungszeit; heut hat man für ihre angeblich „poesielose Nüchternheit" nur Hohn und Spott, ohne sich doch im positiven Glauben zu der Innigkeit jener Überzeugungen

erheben zu können. — Gerechtigkeit! das Wort stand lange bei uns in höchsten Ehren. Heut soll überall, wie im 17. Jahrhundert, die Staatsräson entscheiden, und der Grundsatz „salus publica suprema lex“ wird zur Rechtfertigung jeder Maßregel ausreichend befunden, in der man das fundamentum regnorum vermißt. — Humanität! man darf das Wort nicht mehr ohne den verächtlichen Zusatz „schwächlich“ aussprechen. Man begeistert sich für die Prügelstrafe. In allen Ständen hat die Verrohung zugenommen; man braucht nur an den Ton zu denken, der in den Parlamenten herrschend geworden ist.

Auch das sind Folgen einer Konzentration, die zuweilen gefährlich nahe an Beschränktheit grenzt. In Wien auf der Philologenversammlung (1895) hat ein großer Forscher, der nichts weniger als ein Pedant ist und bei aller Gelehrsamkeit sich die Fühlung mit dem modernen Leben gewahrt hat, Hermann Diels, weithin vernehmliche Worte gesprochen. „Es geht nicht nur in unserem Vaterlande, sondern in der ganzen civilisierten Welt ein böser Geist mit eisernen Händen und hölzernem Kopfe um: das Banausentum! Es ist ein Geist, der nicht nur Ungebildete, sondern auch Übergebildete ergreift und alles Hervorragende zu vernichten sucht.“ Als Diels so sprach, hatte wohl Nordau schon seine „Entartung“ geschrieben; aber die Reichstagsdebatte über das Straßburger Goethedenkmal hätte man damals wohl noch nicht für möglich gehalten.

Aber nicht überall wirkt die Konzentration, das Verengen des Gesichtskreises und der Interessen, schädlich. Für die Kunst und für das litterarische Leben hat die allgemeine Tendenz auf zunehmende Arbeitsteilung, auf näher liegende Ziele greifbare Vorteile gehabt.

Ein äußeres Zeichen dafür ist die zunehmende Individualisierung der Verlagsfirmen. Heute pflegen etwa W. Hertz (Herman Grimm, Paul Heyse) und Velhagen und Klasing die Litteratur älterer Schule, Cottas Nachfolger (Sudermann), Grunow in Leipzig (Ch. Niese, A. Niemann) und Gebrüder Paetel in Berlin (Marie v. Ebner, Hans Hoffmann, Anselm Heine) Schriften, die eine Haltung älteren Stils mit modernen Tendenzen vereinigen, Schabelitz in Zürich Bücher von radikalster Gesinnung; während eine ganze Anzahl jüngerer Firmen, wie S. Fischer (Gerhart Hauptmann, Hartleben, Georg Hirschfeld), Schuster und Löffler (Liliencron, impressio-

nistische Lyriker), G. Bondi (Ruederer, Halbe, Stefan George), F. Fontane in Berlin (Clara Viebig, Ompteda, W. v. Polenz), Spohr in Leipzig (Marie Janitschek, Evers), Langen in München, Henckell in Zürich sich speciell die Pflege jüngerer Talente, zum Teil in eigenartiger Nuancierung, angelegen sein lassen. Das erinnert an die Zeit um 1840, wo G. Wigand „der litterarische Pflegevater der Hegelinge" war, Hoffmann und Campe das Junge Deutschland, Veit und Co. den bürgerlichen Liberalismus begünstigten; oder wieder um 1865, wo S. Hirzel die politisch-historischen Vorkämpfer der deutschen Einheit unter seine Flagge nahm. Entsprechend ist die Zahl der Zeitschriften gewachsen, die sich zum Teil — nach französischem Muster — sehr exklusiv halten und ein enges Programm mit wenigen eifrigen Mitarbeitern durchzuführen suchen, zum Teil gerade der Propaganda dienen wollen.

Drei unter diesen Zeitschriften verlangen eine besondere Erwähnung. Der „Pan" (seit 1895) strebt das Ziel an, ein Centralorgan der „fortgeschrittenen Kunstkreise" zu sein. Wie weit er dies Ziel erreicht hat, ist hier nicht zu beurteilen; auf die Tendenz kommt es uns hier an: auf den Versuch, diejenigen Kreise, für die das Mitleben in der neueren Kunst ein Teil der Existenz ist, zu einer geschlossenen Gemeinde zusammenzubringen, wie etwa „Horen" oder „Athenäum" zu anderen Zeiten die Glocke zum gemeinsamen Gebet einer Künstlergenossenschaft sein wollten. Ein solches Unternehmen ist, gelingt es oder gelingt nicht, an sich bedeutend als Zeichen, daß ein fester Kern von Liebhabern da ist, nach Anschluß sucht und die Gemeinsamkeit der Interessen fühlt. Poesie, bildende Kunst, Kunstgewerbe — sie gehören alle in diesen Kreis. Aus ähnlichen Bedürfnissen sind aber auch die politisch-ästhetischen Zeitschriften neuen Stils hervorgegangen, die „Jugend" und der „Simplicissimus". Die „Jugend" (seit 1895) suchte zuerst eine humoristische Zeitschrift höheren Stils darzustellen. Man ging etwa von der Auffassung aus, die der berühmte englische Dichter und Romanschriftsteller George Meredith in seinem Büchlein über den Geist des Komischen vorgetragen hat: daß der Geist, der Lustspiele, Satire, Scherze höherer Art beseele, nichts anderes sei, als eine Äußerung der Lebensfreude selbst, die überquelle und zur Wohlthat werde allen, die nach Lebenslust dürsten. So sollte auch die „Jugend" nicht bloß Spaß und Satire bringen, sondern auch Bilder und Gedichte von heller Färbung, ja auch von kräftiger

dunkler Tönung, die doch immer Freude an den Kräften des Lebens selbst offenbare. Es war ein glücklicher Gedanke, ganz aus dem Gedankenkreise jener Zeit, als deren Prophet ja doch einmal Nietzsche gelten wird; eine Art fortwährenden Bekenntnisses zur Freude an der Buntheit des Lebens selbst, an seinem schelmischen Spiel und seinem packenden Ernst sollte abgelegt werden. Noch mehr Glück machte der scharfe, magere, einseitige Gegenpart der „Jugend", der „Simplicissimus" (seit 1896). Man kann dies als Tendenz der merkwürdigen Zeitschrift bezeichnen: dem deutschen Volk in bitterstem Hofnarrenton immerfort seine Ideale vorzuhalten. In der That! seine Ideale! idealistisch durchaus ist der bittere, zuweilen auch schädlich-giftige Spott dieses Blattes. Der geniale Zeichner zumal, der ihm seine Eigenart aufprägt, Th. Th. Heine, ist erfüllt von dem Glauben an die alten Ideale der Deutschen; und seine „Bilder aus dem Familienleben", deren Hohn auf sentimental-idyllische Scenen sicherlich oft über das Ziel hinausschießt, sind nicht anders zu deuten, als Jahns Zorn über weichliches „Verliegen" der Deutschen, als Wolfgang Menzels Wut über die Förderung, die Goethe „der weibischen Erschlaffung der Zeit" durch „seine süße Rede" gönne. Der übertreibende und daher schließlich monotone Haß gegen den Militarismus widerspricht dem nicht, weil nicht die Vorbereitung auf den Kampf gescholten wird, sondern der Dünkel gewisser Kreise und die Unterwerfung anderer unter diesen Hochmut. In anderen Dingen erinnert die heftige Kritik des „Simplicissimus" an die der romantischen Zeit: der Staat als Götze, die konventionellen Anschauungen über Sitten und Moral, der Geschmack des Philisters werden vom Standpunkte des Individualismus aus gegeißelt.

Es ist der Geist einer scharfen Kritik, aber einer auf positive Ziele konzentrierten, der diese Zeit erfüllt. Aufbauen will die schonungslose Kunstkritik wie die strenge Zeitkritik. Das merkwürdigste Zeugnis für diesen Grundzug des Jahrzehnts steht am Eingang dieses Zeitraums: das Buch „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen" (1890). Der Autor, ein früherer Archäolog Namens Julius Langbehn, hatte sich nicht genannt; der Reiz des Geheimnisses steigerte noch die märchenhafte Wirkung des Buches. In drei Jahren erschienen 42 Auflagen; eine Zeit lang sprach man von nichts anderem. Parodien regnete es, Nachahmungen, Streitschriften; dann wurde es still. Heut ist das Buch

schon fast ein Mythus geworden; man kennt es nur noch vom Hörensagen. Als ein konfuses Gerede über allerhand Dinge wird es geschildert, wobei der Verfasser von Zeit zu Zeit immer wieder den Namen Rembrandts nenne ... Ich wage noch heut zu behaupten: es war ein bedeutendes Buch, und es war eine That.

Energisch genug setzte der Schüler Nietzsches — dessen „Schopenhauer als Erzieher" den (vielfach nachgeahmten) Titel bestimmt hatte — und besonders Lagardes ein: „Es ist nachgerade zum öffentlichen Geheimnis geworden, daß das geistige Leben des deutschen Volkes sich gegenwärtig in einem Zustande des langsamen, einige meinen auch des rapiden Verfalles befindet." Die Verflachung schalt er, das oberflächliche Behagen, die breite Roheit des „gesunden Menschenverstandes", der an das nicht glaubt, was zu grob zu fühlen ist; vor allem aber das Herunterkommen der Persönlichkeit. Was er wollte, war dasselbe, was als Bannerträger des Jungen Deutschland einst Wienbarg gefordert hatte: ein neues Leben als Grundlage einer neuen Kultur. Neue Kunst, neuen Staat, neuen Glauben, Auffrischung des echten Volksgeistes, Neubelebung seiner natürlichen Grundelemente — alles das erhoffte er von einer Durchbildung der Persönlichkeiten. Stil forderte er; Stil zu fordern ward ein Glaubensartikel dieser Zeit. Das bewunderte sie an Böcklin und Richard Wagner, das ehren wir an Stefan George und Ricarda Huch: daß sie Stil haben, daß jede Linie mit ihrer Persönlichkeit untrennbar verbunden ist. Langbehn, ein Bewunderer Bismarcks wie nur einer, stellte doch als typisches Vorbild nicht ihn hin, sondern Rembrandt, den großen germanischen Maler. In seiner Persönlichkeit suchte er wie in einem Brennpunkt alles zu versammeln, was die Zeit entbehre und verlange; als ein „Gleichnis alles Wünschenswertesten" stellte er den — etwa neben dem Romanen Michelangelo — persönlichsten aller Künstler in den Mittelpunkt und schritt nun in rastloser Betrachtung auf und ab, um immer wieder von seiner Sehnsucht zu seinem Ideal, von seinem Ideal zu seiner Sehnsucht zu kehren. Heroenkultus trieb er im Dienst der Gegenwart, und Zeitfragen sub specie aeterni. So entstand ein wunderliches Buch, rhapsodisch, lyrisch-didaktisch. Es sind freilich nicht Melodien, die man leicht nachpfeifen kann, sondern eine „unendliche Melodie" im Sinne Richard Wagners, und Rembrandts Name ist nur das Stimmung gebende, einigermaßen willkürlich gewählte Leitmotiv. Aber alle echten Töne der Zeit klingen

an: die freie Kritik — und der Heroenkultus; die Überschätzung der Rasse — und die Andacht zur Kunst.

Freilich thut er auch wohl des Guten zu viel, künstelt, bringt zu viel heran. Gleich den Romantikern übertreibt er das Vertrauen auf die Sprache und hält Wortspiele für Orakel, oder er treibt Sport mit Symbolen. Romantiker war er vor allem auch in der Unfähigkeit zum Schaffen abgerundeter Kunstwerke. Als er „40 Lieder von einem Deutschen" (1891) erscheinen ließ, erschraken die Bewunderer der großen Rhapsodie über die furchtbare Prosa dieser Reimereien:

Du ringst die weißen Arme
Und niemand sieht dir zu;
Du seufzest herzgebrochen
Und kommst doch nicht zur Ruh . . .

Bereits im nächsten Jahre ward ein anderer litterarischer Allarmschuß mit wirklicher Aufregung aufgenommen. Der sächsische Litterarhistoriker Gustav Wustmann (geb. 1844 in Dresden) ließ in seinen „Allerhand Sprachdummheiten" (1891) ein strenges Gericht ergehen über eine einzelne Seite jener allgemeinen Verwahrlosung, die Langbehn aufs Korn genommen hatte: über die Verlotterung im Sprachgebrauch. Die Vernachlässigung der Sprache bestand; und die Brüder Hart hatten schon bei unseren gefeiertsten Romanschriftstellern Sätze aufgestochen wie diese: „Für das, was ich auf einem anderen Schauplatz that, zu lebenslänglicher Gefangenschaft begnadigt, müßten Sie erst das seltsame Geheimnis verstehen, die Zahl meiner Tage zu vergrößern, wenn Sie mir die Qual meines Kerkers verlängern wollen" (Spielhagen, „Die von Hohenstein"); „er sah durch die blaue Brille, die er neben sich auf dem Tische liegen hatte, in die Landschaft hinaus" (Heyse, „Kinder der Welt"). Wenn Autoren, deren Stil man rühmt, so schreiben, durften wir uns über die Sätze bei Jordan oder Kretzer kaum wundern. Öffentliche Festreden, populärwissenschaftliche Bücher, Zeitungsartikel selbst von berühmten Federn bieten noch Schöneres. „Könnte Leibniz, auf seinen eigenen Schultern stehend, heut unsere Erwägungen teilen . .", sagte du Bois-Reymond in feierlicher Festsitzung der Akademie („Die sieben Welträtsel"), oder Julius Rodenberg: „Hier, ein Vierundzwanzigjähriger, wie ich selber, hat Joachims Geige mich zuerst bezaubert." Der Theolog Rocholl sagt: „Sie starb abwesend zu Rom"; der Essayist Herman Grimm:

„Viele Sonaten Beethovens, wenn man sie deuten wollte, scheinen das Durcheinanderwühlen solcher Empfindungen darzustellen. Homer schon hat das erkannt und für sein Gedicht ausgebeutet" („Homer"). Daß Autoren, die sonst gerade wegen der Pflege ihres Stiles berühmt sind, solche Menschlichkeiten begegnen, hat an sich nicht viel zu sagen; schlimmer ist es, daß der Leser, auch wenn er Kritiker ist, bei uns gleichmütig über solche Entgleisungen weglieſt, die in Frankreich sicher, in England wahrscheinlich der sorgsamere Recensent sofort bemerken würde. Noch duldsamer als gegen solche Verfehlungen im Ausdruck war man bei uns nur zu lange gegen das hölzerne, steife, nicht gerade Unsinn ergebende, aber doch auch nie nach dem treffenden Ausdruck suchende Alltagsdeutsch sehr vieler Schriftsteller. Wir hatten schon schlimmere Zeiten gehabt; so viel auch über unser heutiges Zeitungsdeutsch gescholten wird — besser ist es als das der Gutzkowschen Periode. Was für Stilblüten hebt Kreyssig aus Gutzkows eigenen Hauptromanen heraus! „Die Jockeys bilden sich zu einem Verein." „Eine schmutzige Hand wühlt im Schrank und tritt alles, was ihr vorkommt, mit Füßen." Besonders bezeichnend für die wütende Hast, mit der Gutzkow schrieb, sind die schrecklichen Verbalsubstantiva: „das Suchenmüssen eines Freundes"; „das Übergetretensein zur protestantischen Religion"; und so sagt er gar: „das Ratsame, warum Lucinde fortgegeben werden mußte". So schreibt weder Jordan noch Hopfen und kaum Vacano. Aber immerhin — es war schlimm genug. Statt kräftiger Wendungen unbestimmte Phrasen, keine Nuance, kein individueller Stil; vor allem — keine Anschauung. Wie schlagend hat Nietzsche in seiner ersten „Unzeitgemäßen Betrachtung" diesen Mangel bei einem sonst feinen Stilisten wie D. Fr. Strauß aufgedeckt! Das verbindet jene groteske Metapher du Bois-Reymonds mit dem leeren Reporterstil: hier wie dort wurde das fertige Material der Sprache ganz dilettantisch, roh, aufs Geratewohl gebraucht. Beschäftigte sich einmal ein Dichter näher mit dem Sprachmaterial, so bewies er nur um so deutlicher, wie er seiner Muttersprache entfremdet war; so Robert Hamerling.

Gegen diesen Unfug hatten sich nun zwar längst „gelehrte deutsche Männer, der deutschen Rede Kenner" erhoben und hatten sich auch wiederholt schon in patriotischen Vereinigungen zusammengefunden; die größte Wirkung erreichte der auf Hermann Riegels „Mahnruf" (1885) gegründete „Allgemeine deutsche Sprachverein". Die Hauptarbeit fiel aber, wie immer, Einzelnen zu.

Vor allen wirkten zwei bewährte Schulmänner. Rudolf Hildebrand (1824—1894) hat als Docent, in Zeitschriften, in Büchern unablässig für die Belebung der Anschauung beim Sprechen und für die Beachtung des Klangs beim Lesen gewirkt; vor allem hat sein prächtiges Werkchen „Vom deutschen Sprachunterricht“ (1867) seit der zweiten Auflage (1879) in Schulen und bei Lesern eine lebendige Saat ausgestreut, und andere Sammlungen („Aufsätze und Vorträge“ 1890; „Beiträge zum deutschen Unterricht“, herausgegeben 1897) brachten neue Frucht. Immerhin blieb Hildebrands Einfluß doch wesentlich auf solche Leser beschränkt, die sich berufsmäßig mit der deutschen Sprache beschäftigten. Weitere Kreise zog schon das berühmte Buch „Vom papiernen Stil“ (1889) von Otto Schroeder (geb. 1857). Ihm kam es vor allem auf die Urwüchsigkeit der Rede an; das lahme ungefühlte Deutsch mit seinen hölzernen „derjenige“, „welcher“ als Relativ, „derselbe“, mit seinen pedantischen Unterscheidungen und groben Gleichsetzungen verletzte seine originelle Künstlernatur so gut wie seine historische Kenntnis. Er ging noch energischer, angreifender vor als Hildebrand; es genügte doch noch nicht. Die Zeit verlangte einen Mann mit eisernem Besen; die feinsinnigen Interpreten, die klugen Wortwähler genügten nicht. Befehle wollte man. Die Zeit war verstimmt durch die „Anregungen“, die man ihr zwanzig Jahre lang geboten hatte; um sich konzentrieren zu können, verlangte sie kommandiert zu werden. Das wußten sogar die Meister der Reklame, die uns jetzt mit den berühmten „Imperativen“ anschrieen: „Schmücke Dein Heim“, „Koche mit Gas“, „Bade zu Hause“, rief man uns vom Morgen bis Abend zu, als sei dann alles Erdenheil erreicht. Der neue Sprachdiktator machte es ihnen nach. Ohne Ehrfurcht vor den größten Meistern der Sprache, ohne Rücksicht auf die historische Entwickelung, ohne Feinheit des Verständnisses entwarf Wustmann sein grammatisches Strafgesetzbuch — und man war entzückt. Es hatte auch seine Vorteile, daß der Angriff der Sprachverbesserer nun auf ein paar augenfällige Mängel konzentriert wurde. Jetzt endlich wurde die ganze schreibende Welt aufmerksam; man studierte dies Büchlein, und in gewissen Punkten ward unzweifelhaft dadurch ein Fortschritt erzielt. Man schreibt jetzt vielfach sauberer als früher, wenn auch nicht kräftiger; und daß man überhaupt in Kreisen, wo sonst das erste beste Wort genügte, sich wieder Mühe giebt, ist an sich ein Segen.

Auch in dieser neuen Aufmerksamkeit auf das Werkzeug der

Sprache liegt ein Zeugnis für den Geist des Jahrzehnts. Eine Abkehr von lässigem Gehenlassen liegt auch in der größeren Sorgfalt der Wortwahl und des Satzbaus. Aber das sind doch erst die tieferen Stufen jener „Sammlung", die Grillparzer in „Des Meeres und der Liebe Wellen" mit den Worten des Priesters hochpreist:

Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr? ...
Des Helden That, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's gethan und hat's erkannt,
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet.

Sammlung in diesem hohen Sinne fehlt doch der Zeit auch nicht. Auf ihrer Wertschätzung beruht der neue Stil in der Prosa der Ricarda Huch wie in den Versen Stefan Georges. In den affektierten Extrakten Peter Altenbergs wird diese Sammlung, dieses Zusammenfassen und Zusammenpressen Manier. In der Kunstlehre der Neuesten wird es zum vornehmsten Glaubensartikel: nichts darf die Sammlung stören. Früher sagte man: nichts darf die Illusion stören. Eine nicht zu unterschätzende Entwickelung liegt zwischen beiden Formeln.

Dieser Charakter der Sammlung bringt es auch mit sich, daß mindestens im Beginn des Jahrzehnts nicht die unruhigen Jungen, sondern die noch jugendfrischen Alten die Führung haben. Im Roman hat der siebzigjährige Theodor Fontane (1819—1898) sich mit „Irrungen Wirrungen" (1888) und „Stine" (1890) an die Spitze gestellt, und die in langer Lebensarbeit gesammelte Kunst und Kraft läßt ihn mit einem Schlage gewinnen, was die Neuen vergeblich erstrebt hatten: die schlichte realistische Erzählung, die nichts giebt und geben will als ein durch ein Temperament angesehenes Stück Wirklichkeit. In der Novelle war die reife Technik und der sichere Stil C. F. Meyers (1825—1898) einstweilen noch so wenig erreicht wie seine psychologische Feinheit und die zarte Wiedergabe des Milieus in der „Versuchung des Pescara" (1887); in der Lyrik nahm Liliencron (geb. 1844), zwar beträchtlich jünger als jene beiden Epiker, doch ebenso viel älter als die neue Generation, unbestritten die Spitze; und selbst im Drama schien der Erfolg Wildenbruchs (geb. 1845) mit „König Heinrich" (1896)

einen Augenblick den Sieg der neuen Richtung aufzuhalten, wenn man selbst Ludwig Fulda (geb. 1862) mit dem „Talisman“ (1893) den „Jungen“ zuzählen wollte. Jakob Burckhardts Nachlaß ward durch die Persönlichkeit des Autors, die Reize der Darstellung, die Kraft des Stils für die vielen jüngeren Kunstschriftsteller ein gefährlicher Nebenbuhler. Diese selbst aber, die jetzt mit mehr oder weniger Glück das Resultat ihres Nachgrübelns und ihrer Praxis mitteilten, gehörten ganz wesentlich mit zur Signatur der Zeit: auch sie strebten eine positive Kritik, eine fruchtbare Konzentration auf bestimmte Ziele an. Neben dem Sturmvogel dieser Bewegung, Hermann Helferich (eigentlich Emil Heilbut, geb. 1861: „Neue Kunst“ 1887), sind besonders die Männer der Galeriepraxis zu nennen: Julius Lessing in Berlin, Karl Woermann in Dresden („Was uns die Kunstgeschichte lehrt“ 1894), Alfred Lichtwark in Hamburg mit seinen zahlreichen kunstpädagogischen Schriften („Blumenkultus“ 1897, „Deutsche Königsstädte“ 1898), der Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo v. Tschudi („Kunst und Publikum“ 1898), dazu ältere wie Woldemar v. Seidlitz in Dresden („Die Entwickelung der modernen Malerei“ 1897) und Wilhelm Bode in Berlin, dessen Streit mit Anton v. Werner um die Aufgabe der Berliner Kunstakademie zu einer charakteristischen Etappe im Kampf um die neue Kunst und die neue Kunstauffassung überhaupt ward. Auch der Forschungen über die historischen Grundlagen der Kunst bemächtigte sich in den schönen Werken von Ernst Grosse („Die Anfänge der Kunst“ 1894) und Karl Bücher („Arbeit und Rhythmus“ 1896) ein kräftiger Realismus, der den Auffassungen der jungen Praktiker zu gute kam. Besonders bezeichnend ist aber, wie die theoretischen Schriften ausübender Künstler emporschießen: Max Klinger („Malerei und Zeichnung“ 1891), Adolf Hildebrand („Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ 1893), Wilhelm Trübner („Die Verwirrung der Kunstbegriffe“ 1898), Max Liebermann („Degas“ 1899) suchen die von ihnen praktisch längst vertretenen Anschauungen nun auch mit der Feder geltend zu machen. Aus dem Lager der „Alten“ steht ihnen nur Otto Knille („Grübeleien eines Malers über seine Kunst“ 1887, 1892) und, mit Reden und ähnlichen Manifestationen, Anton v. Werner gegenüber. Für ein neu aufblühendes Kunstleben ist auch dies Schreiben der Künstler ein beachtenswertes

Symptom: sie verlangt es so mit ganzer Seele nach dem neuen Reich der Kunst, daß die Waffen des Praktikers ihnen nicht genügen; und der Anteil ringsum ist groß genug, um sie Erfolge auch bei direkter Ansprache hoffen zu lassen. — Die Summe der neuen Kunstanschauungen suchen dann bedeutende historische Werke zu ziehen: Richard Muther (geb. 1860: „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert" 1893), der leider Vorarbeiten anderer und eigene Arbeit nicht sorgfältig genug schied, gab in geistreicher Zusammenstellung die erste wirklich das ganze Gebiet umfassende und einen Ausblick in die Zukunft ermöglichende Darstellung; Carl Neumann (geb. 1860) schrieb „Den Kampf um die neue Kunst" (1896), voll feiner Parallelen zwischen bildender Kunst und Poesie, zwischen Kunst und Wissenschaft, überall reich an fruchtbarer Zusammenfassung und anregender Kritik; Cornelius Gurlitt (geb. 1850) folgte mit seiner „Deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts" (1899), die hier zu rühmen sich leider verbietet.

Im wesentlichen schien doch der Kampf um die neue Kunst bereits entschieden. Die alte konventionelle Kunst mit ihren Theaterhelden und Romaneffekten ist abgethan. Damit ist keineswegs gesagt, daß sie aufgehört hätte. Romane und Theaterstücke vom alten Schnitt werden Tag für Tag fabriziert, und die Romane finden Leser, lobende Kritiker, auch wohl ein Plätzchen in einer litterarhistorischen Übersicht. Die Theaterstücke beherrschen trotz alledem und alledem die Bühne, wie in den Tagen, da Schiller schrieb und Kotzebue aufgeführt wurde; und das Berliner Schauspielhaus, das von allen bedeutenden Werken der neuen dramatischen Kunst nur eine kurze Zeit lang „Hannele" und ganz vereinzelt einmal ein Stück von Anzengruber gegeben hat, ist für die Blumenthal und Lubliner, Skowronnek und Lauff jederzeit zu haben. Wie schrieb doch Platen in der „Verhängnisvollen Gabel" (1826):

Mittelmäßigem klatscht ihr Beifall, duldet das Erhab'ne bloß,
Und verbannet fast schon alles, was nicht ganz gedankenlos.
Ja in einer Stadt des Nordens, die so manches Übels Quell,
Preist man Claurens Albernheiten und verbietet Schillers Tell!

Dennoch steht es heute nicht, wie zur Zeit von A. W. Schlegels Klage. Die wirkliche Litteratur ist nicht mehr Eigentum weniger; das Volk liest nicht nur Unlitterarisches. Ein deutliches Gefühl, was ein Kunstwerk ist und was ein „Schmöker", bildet sich aus.

Und wo die lebendige Litteratur sei, darüber herrscht kein Zweifel mehr. Nicht bei denen, die ausgefahrene Geleise empfehlen, weil einst Könige diesen Weg fuhren, sondern bei denen, die die Wirklichkeit, das Leben, den persönlichen Anteil an der Existenz zur Grundlage der Kunst machen.

Doch auch Theater und Lesewelt versagen sich immer weniger den neuen Tendenzen. Wie mühsam gelangte selbst Anzengruber zu Aufführungen! Heute haben die jungen Dramatiker keine Not. An wirklichen Talenten fehlt es da nicht, die fast durchweg die psychologische Erfassung und die realistische Sprache der Hauptmann-Schüler mit einer größeren Weichheit verbinden. An erster Stelle stehen der Norddeutsche Halbe und der Österreicher Schnitzler.

Max Halbe (geb. 1865 in Guettland in Westpreußen) beherrscht meisterlich die Lokalfarbe seiner altpreußischen Heimat, die übrigens, wie Bartels bemerkt, in der neuesten Litteratur besonders wirksam vertreten ist; wir erinnern nur noch an Sudermann. Der alte Geistliche in der „Jugend“ (1893), der Rittergutsbesitzer in „Mutter Erde“ (1898), die Pietisten im „Tausendjährigen Reich“ (1900) haben die volle sichere Gegenwart, die Goethe als Triumph der antiken und jeder echten Kunst ansah. Die Atmosphäre des ganzen Stücks ist jedesmal einheitlich und von großer Feinheit der Wiedergabe: der Hauch jugendlich-täppischer Liebe liegt über seinem berühmtesten Drama, dumpfe ungelüftete Stubenatmosphäre mischt sich mit einem frischen Lufthauch von Äckern und Feldern in „Mutter Erde“; der seltsam parfümierte Dunstkreis der Pensionen ist fast bis in die einzelnen Reden der „Heimatlosen“ (1899) zu verspüren. Aber Halbe bleibt immer in der Zustandsmalerei stecken, so sehr, daß der Schluß fast immer gewaltsam, zufällig, aufgedrungen ist, zumeist ein hysterischer Selbstmord („Mutter Erde“, „Die Heimatlosen“) oder ein Unglück („Jugend“). In dem „Tausendjährigen Reich“, das mit einer so packenden Zeichnung der Hauptfigur einsetzt, muß gar ein melodramatischer Blitzschlag die Katastrophe einleiten. Die Hauptfiguren sind bei ihm oft nur passive Prüfsteine für die Verhältnisse, bald uninteressant und konventionell, wie die „Suchende“ aus der Kleinstadt, die von der Großstadt verschlungen wird, und der brutal-gesunde Lebenskünstler in den „Heimatlosen“, bald voller Widersprüche nicht im Charakter, sondern in der Zeichnung, wie die ganz auseinanderfallende Emancipierte in „Mutter Erde“. Das gefährliche Hilfsmittel symbolischer

Naturerscheinungen und ähnlicher Sinnbilder wandte er anfangs, etwa wie Spielhagen in der „Sturmflut", mit entschiedenem Glück („Eisgang" 1892), später („Lebenswende" 1896) mit zu gesuchter Deutlichkeit an. Wo er aus dem Gebiet der realistisch geschilderten Gegenwart entweichen will, versagt seine Kunst („Der Eroberer" 1899), ebenso im leichten Scherzspiel („Der Amerikafahrer" 1894). Dagegen hat er in einer Dorfgeschichte, die die ganz naturalistisch aufgefaßten Gestalten in Zolas Art zu fast allegorischen Figuren von mystischer Größe wachsen läßt („Frau Meseck" 1897), ein starkes Können bewiesen. Seine Entwickelung wird wesentlich davon abhängen, ob er die ungewöhnliche Begabung für lyrische und epigrammatische Effekte in den Dienst einer strengen Charakterentwickelung zu zwingen lernt; bis jetzt hat er, wie Hauptmann in seiner älteren Periode, nur mit fertigen Charakteren gearbeitet, und auch diese nehmen bei ihm leicht etwas Konventionelles an.

Wenn eine gewisse altpreußische Schwere Halbe kennzeichnet, so gewinnt Max Dreyer (geb. 1862 in Rostock) vor allem durch die Frische seiner Darstellung; selbst wo er viel benutzte Motive anfaßt („Winterschlaf" 1895), giebt er den Gestalten etwas Neues, Unverbrauchtes. Sein Lustspiel („Drei" 1892, „In Behandlung" 1897, „Großmama" 1898) und Schauspiel („Der Probekandidat" 1900) hat mehr von der alten Intrigenkomödie, als das seiner Mitbewerber, und zeigt zuweilen ganz altmodische Possenschlüsse („Hans" 1899); aber ganz modern ist er in der Kunst, jede Gestalt mit ihrer eigenen Atmosphäre zu umgeben, so daß bei jeder Begegnung die ganze Figur leicht nuanciert erscheint. Nichts mehr von der alten starren „Durchführung des Charakters"; wir wissen es jetzt, was man so stolz „Charakter" nennt, ist doch nicht viel mehr als Disposition. Wir sind nicht gerade „ein Spiel von jedem Hauch der Luft", aber noch weniger sind wir unbewegliche „rochers de bronze". Dazu sind Dreyers Lieblinge in ihrem „gutmütigen Hünentum", wie ein Kritiker sagt („Blonde Bestien", „Liebesträume" 1899), in ihrem tapfern Trotz (Liesbeth: „In Behandlung", Liese: „Eine") so liebenswürdig, daß man dem Verfasser ein freundschaftliches Spiel mit ihrem Schicksal gern nachsieht.

Carlot Reuling (geb. in Michelstadt 1861) liebt es, seinen Gestalten schwerere Lasten aufzupacken. Er schreibt gern Märchen („Aus Hag und Tann", „Zwischen Licht und Dunkel") und ist schließlich bei dem modernen Märchendrama angelangt („Der bunte

Schleier" 1898); aber auch seine realistischen Dramen („Der Mann im Schatten" 1897, „Das Stärkere" 1897) haben einen leise märchenhaften Beigeschmack. Die Handlung, die fest und derb wie aus Holz geschnitzten Figuren haben etwas von M. v. Schwinds Märchenromantik oder Ludwig Richters gutmütig-ironischer Zeichnung, und gerade darin liegt der eigentümliche Reiz dieser Dramen, die als realistische Lebensbilder die überzeugende Kraft vieler gleichzeitiger Theaterstücke nicht besitzen.

Ernst Rosmer (eigentlich Elsa Bernstein, geb. 1866) vereinigt die modernen Lieblingstendenzen, Realismus und Romantik, in mehr äußerlicher Weise. Sie begann mit dem traditionellen Drama des „dreieckigen Zustandes": der Bote aus der Vergangenheit offenbart die Unhaltbarkeit einer Ehe („Wir Drei" 1893). Wie das damals üblich war, nannte sie die Tragödie „fünf Akte", wie Flaischlen die seinen „fünf Scenen" nannte; das Stück war übrigens ganz wirksam auf Schlußeffekte zugespitzt, wie denn banale Rühr- oder Hohn-Effekte auch ihre Novellen („Madonna" 1894) vielfach entstellen. Etwas Ossip Schubin mischt sich mit ziemlich viel Maria Janitschek — Verwandtschaft meine ich, nicht Entlehnung; eine gewisse naive Unanständigkeit, wie sie einem unverdorbenen Backfisch nicht übel steht („In der Mauernstraße"), verbindet sich mit einer unangenehm überreizten Prüderie („Madonna"). Kurz — man sah, die Verfasserin zwang sich in einen Ton hinein, der ihr nicht lag, und da überschlug ihr die Stimme fortwährend. Man konnte es kaum hoffen, daß sie zu dem technisch nicht untadelhaften, aber in der Charakterzeichnung klaren und poetischen Drama „Dämmerung" (1893) fortschreiten würde. Es blieb ihr Bestes; aber es gehört auch zu dem Besten, was diese Schule hervorgebracht hat. Dann schrieb sie das obligate Märchendrama („Königskinder" 1895), wieder nicht ohne poetischen Reiz, aber in der Führung der Handlung willkürlicher, als gerade diese Form verträgt; und die Komödie „Tedeum" (1896), die nicht eben „Gemütskomödie" zu heißen brauchte, aber in der Vorführung einer Künstlerexistenz mit ihren „musikalischen Leiden und Freuden" zuweilen den Vergleich mit dem „Rangierbahnhof" aushält — nicht bloß in der Zeichnung des prächtigen Jungen Richard. Die Sprache ist von fabelhafter Echtheit, zumal bei dem Rechtsanwalt Löwenfeld; freilich ist die Verfasserin in der Benutzung von Modellen jederzeit sogar für Münchener Verhältnisse (Hedwig Dohms Roman „Sibylle Dalmar" 1896!) sehr

ungeniert gewesen. Seitdem hat die vielseitige Dichterin sich auch im historischen Drama („Themistokles" 1897) und Trauerspiel („Mutter Maria" 1898) versucht. Fast hat man den Eindruck, als lägen all die Tendenzen und Begabungen der neuern Schule in ihr ganz unvermittelt nebeneinander, wie Werkhölzer, bald so, bald so zu kombinieren; ein Ganzes ist nur in „Dämmerung" daraus geworden.

Georg Hirschfeld (geb. in Berlin 1873) hat seinem Schauspiel „Agnes Jordan" als Schlußaccord ein merkwürdiges lyrisches Selbstbekenntnis nachklingen lassen:

> Ich hab' ja das Leben so lieb, sagt der elegische junge Komponist — ich weiß, wie stark das Leben ist .... aber mein Bestes ist doch nur immer meine Sehnsucht .... Ich habe den Menschen von meinen Schmerzen gegeben, das hat sie gerührt — für mich war es nichts, ich hab' mein Herz verschwendet, ohne zu empfangen, ohne froh zu sein. Ich möchte jetzt ein anderes Lied, ein neues Lied, ein Lied der Jugend geben. Ich möchte ihnen sagen, wie jung ich bin — ein starkes Lied ... o das wird nicht kommen. — Nie. Ich habe Sturm in mir, aber keine Lieder.

Ein tiefes Wort; es paßt nicht bloß auf ihn, auf viel Größere paßt es. Nietzsche hatte Sturm in sich — und es wurden Lieder; bei zu vielen der Epigonen, nicht nur bei der armen, immer aufgeregten Anna Croissant-Rust (geb. 1860), hört man nur Wind.

Von Hirschfeld gilt das letzte nicht. Seine Sehnsucht ist das Beste; es ist nicht die eitle, kleine, egoistische Sehnsucht einer Dilettantenseele — dieser Jüngling mit dem zarten Kindergesicht, gleichsam einer Transponierung von Hauptmanns Kopf aus Dur in Moll, fühlt die starke Sehnsucht des echten Dichters. In den Novellen „Dämon Kleist" (1895) ist Kleist für ihn, wie sonst Byron für die junge Generation, der Typus des genialen Dichters. Wie Bleibtreu, Hauptmann, Walther Siegfried ihre Helden nach dem britischen Lord modeln, so läßt Hirschfeld hier einen Epigonen des märkischen Poeten Schicksal nachleben. Es ist viel Unklarheit in dem Buch, und die gefährlichen sentimentalen Faktoren — Schwindsucht, Schande der Eltern, Nervenfieber — werden unkünstlerisch gehäuft. Die Sprache ist noch oft geschraubt, die Nebenfiguren bleiben konventionell; aber das tiefernste Mitleben des Autors mit dem Leid seines einsamen Dulders erhebt den Erstling doch über viele seinesgleichen. — Noch einmal trat Hirschfeld als Erzähler auf: in der seltsamen tragischen Idylle (um Bourgets Ausdruck anzuwenden) „Der Bergsee" (1896). Es ist der mißglückte Versuch eines Naturalisten, sich ganz in den Symbolismus hinüberzusteuern.

Naturalist ist Hirschfeld mit zwingender Einseitigkeit der Anlage. Alles zieht ihn zur „Reproduktion der Natur", zur Zustandsmalerei, zur Nachahmung bestimmter lebender Modelle vorzugsweise aus seinem näheren Umkreis. Als er unter den Einfluß Hauptmanns geriet, entstand zunächst (1892—1893) „ein Akt": „Zu Hause" (erschienen 1896); eine starke Talentprobe. Die außerordentliche Naturtreue dieses naturalistischen Gemäldes erscheint noch gesteigert in Hirschfelds Hauptwerk, dem Schauspiel „Die Mütter" (1896). Solche typisierenden Titel liebt die neue Schule: Strindberg schrieb den „Vater", Bahr die „Mutter", Kretzer den „Sohn der Mutter", gerade wie einst Gutzkow seinem „Richard Savage" diesen Nebentitel gegeben hatte. — Das Ringen zweier Mütter um eine Seele ist der Gegenstand der Handlung: die Mutter des jungen Künstlers kämpft — mit der Mutter seines Kindes. Das bekannte Schema der realistischen Dramen ist hier ganz originell angefaßt: der Kampf der Mütter statt des Kampfes der Frauen. Liebevoll ist das Milieu hier wie dort gemalt, vor allem freilich das der armen Leute; ganz in Hauptmanns Art wird die Regiebemerkung zu einem stimmungsvollen Stillleben erweitert, und die Freude des Autors an charakteristischen Typen — die später in der „Pauline" (1898), einem verfehlten Gegenstück zu Hauptmanns „Biberpelz", den Rahmen der Handlung zersprengt — führt hier zu ganz wundervoll gelungenen Figuren. Die Messerputzscene mit Gretens Wutausbruch ist ein Meisterstück. Vor allem aber ist Marie, die ungebildete Geliebte, ein Triumph realistischer Psychologie. Nirgends hat der Verfasser, der doch von Sentimentalität keineswegs frei ist, sich durch seine Sympathie für dies Mädchen aus dem Volk verführen lassen, ihre Rede — oder ihre Gedanken zu idealisieren. Wenn sie von ihrem Robert spricht, so redet sie ganz so „ordinär", wie sonst auch: „Wenn er so stille rumjeht und nichts thut, denn is er dicke drin in seine Ideen!" Der Dichter hat den Mut, seine Heldin — denn sie ist die wahre Hauptperson des Stücks —, als sie den Tod des ihr feindlichen Vaters ihres Geliebten erfährt, in natürlichem Haß rufen zu lassen: „Ne!!! — Ich freu' mir! — Sonst sterb' ich"; er wagt es, sie bei der Begegnung mit Roberts Schwester sagen zu lassen: „Ich weiß ja, daß ich einfach rausjeschmissen werden kann." In dieser großartigen Tapferkeit des konsequenten Naturalismus liegt viel mehr Verdienst als in dem billigen Aufprotzen

mit starken Worten und brutalen Effekten, wie es Holz und Schlaf lieben.

Aber leider blieben Hirschfelds spätere Schöpfungen hinter dieser weit zurück. In „Agnes Jordan" (1898) versuchte er, ein ganzes Menschenleben in den engen Raum eines Bühnenabends zusammenzudrängen. Wie Ompteda mit „Sylvester von Geyer" in die naive Technik der alten Legende, greift dieser junge Realist in die des mittelalterlichen Mysteriums zurück. Ganz begreiflich: Überkultur und Unkultur reichen sich die Hand, wo es natürliche Formen zu leugnen gilt. Auch die Romantiker erfreuten sich an solchen biographischen Spielen. Aber die Verwechselung von extensiver und intensiver Größe, aus der Heinrich Harts „Lied der Menschheit" hervorging, zeigt sich auch hier; sie lag nahe in einer Periode der Statistik, die über den Zahlen die Qualitäten vergißt. Bei dem Hauptmannschen Drama aus dem Bauernkrieg entschuldigt die Bedeutung des Zustandes doch einigermaßen die ungeheure Breite; die Biographie eines beliebigen jüdischen Geschäftsmanns von mäßiger Gutmütigkeit, lockeren Sitten und naivstem Egoismus wirkt in dieser peinlich genauen Naturnachahmung unerträglich. Wir sehen hier den Naturalismus an der Spitze einer Sackgasse angelangt, wo er nur stehen bleiben oder umkehren kann. Man kommt dann bei den reinen Phonographenkunststücken an, wie Paul Ernst (geb. 1866), der Autor der „Polymeter", mit seinen Genrebildern („Lumpenbagasch. Im Chambre séparée" — so! — 1898), die auch virtuos sind und uns doch nur an Goethes Worte erinnern: „Wahrscheinlichkeit ist die Bedingung der Kunst, aber innerhalb des Reiches der Wahrscheinlichkeit muß das Höchste geliefert werden, was sonst nicht zur Erscheinung kommt. Das Richtige ist nicht sechs Pfennige wert, wenn es weiter nichts zu bringen hat."

Fast scheint auf diesen jungen Kräften der Fluch zu lasten, mit einem Werk und meist mit einem Jugendwerk sich zu veraus-gaben. So ging es Hirschfeld, beinahe so Ricarda Huch und Walther Siegfried. Im Drama hat auch eine so starke Begabung wie Schnitzler nur einen großen Treffer zu verzeichnen. Bis jetzt! denn, wie es am Schluß der Xenien heißt:

Ihr Freier lebt ja noch alle.
Hier ist der Bogen und hier ist zu dem Ringen der Platz!

Jene lyrische Erweichung, die wir bei den jungen norddeutschen

Dramatikern erst unter dem starken Druck der neuen Verhältnisse reifen sahen, lag den Österreichern von vornherein im Blut. Raupachs Rührstück „Der Müller und sein Kind" gehört noch heute dort zu der unentbehrlichen Feier des Allerseelentages; Raimund hat Valentins Hobellied gedichtet, Nestroy selbst hat sentimentale Effekte nicht immer verschmäht, Anzengruber sie im „Pfarrer von Kirchfeld" und dem „Vierten Gebot" sogar aufgesucht. Bei den Neuesten kommt, wie man mehrfach bemerkt hat, oft noch ein Tropfen spezifisch jüdischer Sentimentalität hinzu, wie auch Hirschfeld ihn aufweist: die Nachwirkung des Druckes von Jahrhunderten wird durch modernste Erfahrungen aufgefrischt. Bei Jakob Julius David (geb. 1859 zu Weißkirchen im Kuhländchen) ist in den größeren Erzählungen („Höferecht" 1890, „Blut", seinem Hauptwerk, 1891) und Gedichten (1891) die alte Tradition, wie sie etwa noch Ferdinand von Saar trotz modernen Anklängen vertritt, stärker als die junge Richtung. Aber er zeigt in seinen Novellen („Probleme" 1892) und Dramen („Hagars Sohn" 1891, „Ein Regentag" 1895) eine entschiedene Annäherung an die weich einfühlende, gleichsam mit ärztlicher Hand auskultierende und behandelnde Manier, die vor allen Arthur Schnitzler (geb. 1862 in Wien) vertritt — ein praktischer Arzt, der auch in der Stoffwahl seiner Novellen („Sterben" 1894) und Dramen („Paracelsus" 1898) das Interesse für medizinische Gegenstände, für Hypnotisieren („Anatol" 1893) u. dgl. nicht verleugnet. Die nahe Verwandtschaft zwischen der modernen Novelle und dem modernen Drama, die wir auch bei Hauptmann, Hirschfeld, Rosmer, Halbe, Ruederer, Anna Croissant-Rust treffen, tritt bei ihm besonders deutlich hervor: beide schildern jetzt „états d'âme", beide mit den Mitteln feiner Analyse der inneren und realistischer Zeichnung der äußeren Umstände, beide lieben eine gewisse elegische Formlosigkeit, ein sanftes Verfließen ins Nichts.

Die für Schnitzler am meisten charakteristische Form ist die zwischen Novelle und Drama vermittelnde der dialogischen Novellette. Es ist eine echt französische Erfindung, die mit ihren Wurzeln freilich tief ins Mittelalter hinabtaucht, aber erst unter dem Julikönigtum durch Henri Monnier („Scènes populaires" 1836) ihre feste Gestalt erhielt und unter der dritten Republik vor allen durch Gyp („Autour du mariage"), dann später durch einen ganzen Stab talentvoller „Causeurs" wie Prévost, Lavedan, Hervieu, Jeanne Marni klassische Vertretung fand. In Deutschland ist die

Gattung — wenn man von Glaßbrenner und den Witzblättern absieht — merkwürdig spät eingeführt worden; der ernste philosophische Dialog ließ diesen frivolen Nebenbuhler nicht aufkommen, und vor allem war die Kunst der Causerie in Deutschland noch zu wenig entwickelt, um diesen kleinen Meisterwerkchen dienen zu können. Die „Causerie" verhält sich zum „Dialog" wie der „Essay" zur „Abhandlung": aller Zwang, alle fühlbare Absicht muß verschwinden; jeder neue Satz muß eine Überraschung sein — und das Ganze doch einen einheitlichen Eindruck hinterlassen. Vorläufer wie „Rameaus Neffe" von Diderot, durch Goethe in unsere Litteratur eingebürgert, sind immer noch zu schwer; es wird im Wortgefecht zu viel Dampf entwickelt, während jetzt mit rauchlosem Pulver gefeuert wird, so daß die Gesichtszüge jeden Augenblick bis in jede Falte hinein sichtbar bleiben. Damit wir uns diese Form aneignen könnten, waren manche Voraussetzungen zu erfüllen: Schulung im natürlichen Dialog, wie sie das realistische Drama brachte; Übung im Zusammenschieben, wie sie durch die „short story" aufkam; Interesse des Publikums für das liebenswürdige Gedankenspiel. Man sollte eine Gattung nicht unterschätzen, deren bloßes Vorhandensein eine reife, vielfach selbst überreife Kultur voraussetzt.

Nur in Wien konnte diese Form in deutscher Sprache aufblühen. Nur in Wien hat sich aus der Tradition des Rokoko her die Kunst der eleganten Plauderei erhalten; in dem nicht realistischen, aber doch relativ natürlichen Dialog der Volksbühne, in der ungebrochenen Macht des Feuilletons, in der Existenz wirklicher „Salons" waren hier Vorbedingungen gegeben, die im übrigen Deutschland fehlten. Jene Salons etwa der Frau von Wertheimstein, in denen Bauernfeld den Mittelpunkt geistreich pointierter Unterhaltungen bildete, stehen am einen Endpunkt der Entwickelungsreihe, am anderen die „litterarischen Cafés" wie das (von Leo Hirschfeld in den „Lumpen" gezeichnete) frühere Café Grünsteidl, in denen Schriftsteller und Schauspieler, Künstler und Liebhaber sich in witzigen Gesprächspielen ergötzen. Hier wie dort werden gleichsam „Causerien" improvisiert; man lebt sich in feste Rollen hinein: der wird der typische Skeptiker, jener der prinzipielle Idealist, ein dritter der advocatus diaboli; und für die commedia dell'arte sind Probleme genug allezeit in Bereitschaft.

Schnitzlers „Anatol" (1893) ist das Ergebnis all dieser Voraussetzungen; und eben deshalb gehört das Büchlein zum Ori-

ginellsten, was die neuere Litteratur gebracht hat. Der Dichter charakterisiert einmal ein Mädchen: „Ich kann dir nun einmal nicht helfen . . . sie erinnert mich so an einen getragenen Wiener Walzer — sentimentale Heiterkeit . . lächelnde, schalkhafte Wehmut . . das ist so ihr Wesen.“ Das ist auch sein Wesen. Auch er liebt das Leben, wie seine ganze Zeit; aber er liebt in ihm vor allem die große Künstlerin. Mit ironischem Behagen verweilt er bei den graziösen Launen des Schicksals, das eine Meisterin der Lüge zur Selbstanklage zwingt, indem es alle Gefahr der Entdeckung zu beseitigen scheint („Die Toten schweigen“), oder das zwei betrogene Betrüger zum Abschiedssouper zusammenführt. Er kennt auch den Ernst der großen Künstlerin und ihre Grausamkeiten; seine Novellen („Die Frau des Weisen“ 1898) verweilen gern auf dieser Seite und schildern, wie einen armen Pfuscher eine ironische Huldigung aus dem Leben jagt („Der Ehrentag“). Aber lieber faßt er doch die unbegreiflichen Launen des Schicksals als ein leidlich harmloses, ziemlich frivoles, doch immer reizvolles Spiel auf.

Die Stimmung ist für ihn alles, wie für Verlaine die Nuance: „Und das macht mir das Leben so vielfältig und wandlungsreich, daß mir eine Farbe die ganze Welt verändert!“ Und in dieser feinen Abtönung werden nun auch tiefernste Ideen mitten im Spiel vernehmlich — aber leise, halb ironisch, mit fast Fontanischem Mangel an Feierlichkeit. Jene Freude an der Unersetzbarkeit des einzelnen Momentes, die dem intensiven Lebensgenuß der modernen Kunst zu Grunde liegt, kann nicht schlichter ausgedrückt werden, als es hier der Philosoph des Rendezvous thut: „Geh nach Hause mit deiner süßen Erinnerung. Man soll nichts wiedererleben wollen.“ Und aus dieser heimlichen Lebensweisheit, die melancholisch hinter den Scherzen hervorlächelt, kommen die stärksten Wirkungen.

Auch Schnitzlers Dramen durchdringt der starke Duft einer individuellen Stimmung. Sie sind mit den Anatol-Stückchen innigst verwandt; das Freundespaar Max und Anatol kehrt (wie Steiger bemerkt) im „Märchen“ (1894) wie in der „Liebelei“ (1896) wieder. Doch hat daneben das Problemdrama Bahrs („Die neuen Menschen“ 1887, „Die große Sünde“ 1889) stark auf den empfänglichen Freund gewirkt; zuweilen hat er der Behandlung eines aktuellen Problems wie des Duells („Freiwild“ 1896) seine besten Kräfte nutzlos geopfert. Einmal aber ist es ihm gelungen, die Blüte seiner schließlich doch noch mehr mild-versöhnlichen als

frivolen, mehr elegisch-resignierten als satirischen Weltanschauung (wie Mörike sagt) „rein vom Stengel abzubrechen" und in „Liebelei" (1896) uns ein Lebensbild voll wehmütigen Reizes, voll intimer Wahrheit und voll ergreifenden Mitlebens mit denen, die zu schwach zum Leben sind, zu geben. Der erste Akt ist etwas zu breites Genrebild, der zweite hat technische Schwächen und wirkt etwas zu sentimental — ich gebe das alles zu; aber die seltsam aus Sentimentalität und Frivolität gemischte Wiener Luft mit ihrer berauschenden Eigenart ist nie feiner wiedergegeben worden, und meisterlich ist es, wie die Stimmung des Ganzen in der trüben Mahnung zur Lebensfreude des alten Spielmanns sich verkörpert.

Wie Schnitzler von der Novellette, kam Hugo v. Hofmannsthal (geb. 1874; als Dichter anfangs „Loris"), gleichfalls ein geborener Wiener, vom lyrischen Gedicht zum Drama. Im Lyrischen wurzelt dauernd die Kraft auch seines Dramas. Jener Rokokocharakter des jungen Wien mit seinen weltlichen Abbés und der Eleganz seiner Damen ist in Hofmannsthals Stücken so stark oder noch stärker ausgeprägt als bei Schnitzler. Aber „die Eleganz des Wieners", sagt Rudolf Lothar, „ist wärmer, liebenswürdiger, leichter als die des Pariser". Hofmannsthal gab zuerst, unter dem Pseudonym Theophil Morren, eine „Studie in einem Akt, in Reimen" mit dem bezeichnenden Titel „Gestern" (1892). Es ist die feinste Blüte des lyrisch-didaktischen Gartens, ganz voll von schweren Betrachtungen, die doch ganz in den Duft persönlicher Stimmung getaucht sind. Wie Ricarda Huchs „Evoë" spielt es in Italien „zur Zeit der großen Maler" und der großen Lebenskünstler. Der Held ist ein kranker Don Juan der geistigen und sinnlichen Genüsse; das Leben ist ihm nur ein Gefäß, das bis an den Rand vollgestopft werden soll voll starker Eindrücke. Selbst der Sturm der Buße, den der Asket entfesseln will, ist ihm willkommen als ein neuer Eindruck:

Es giebt noch Stürme, die mich nie durchbebt!
Noch Ungefühltes kann das Leben schenken!

Die reizende Lüge ist ihm so lieb wie die scharfe Wahrheit. Übervoll ist die Welt an lockenden Möglichkeiten wie eine Küste voll verführerischer Landungsstellen:

Da lockt mich eine Bucht, die, sanft geneigt,
Tiefdunkel, schläfrig plätschert, dichtumzweigt;

Die nächste ist von Felsen überhangen,
Erfüllt von reizvoll rätselhaftem Bangen;
Die nächste wieder schwankt hernieder mächtig
Und öffnet sich zur Lichtung weit und prächtig.

Schwer ist die Wahl, und verlieren will er nichts. Und verlieren will er keinen Moment, jeden auskosten in seinem ganzen Inhalt, jeden künstlerisch genießen, in der richtigen Stimmung, ein geeignetes Echo in jeweilig wechselnder Umgebung zur Seite. Und verlieren will er auch keinen schon durchlebten Moment: rein und klar abgeschlossen soll jeder im Reliquienschrein der Erinnerung ruhen, mit seinem vollen Duft, nicht verdorben durch Reue, durch schmerzliche Nachempfindung. So soll die ganze Welt dem unersättlichen Bedürfnis seiner Seele dienen, alles ihm helfen, daß die Stimmungen seiner ruhelosen Seele zu vollen Erlebnissen werden.

Dieser Typus, dieser Manfred der Décadence, unglücklich, nicht weil er zu viel genossen, sondern weil er nicht genug genießen kann, er bleibt die Hauptfigur der Dramen Hofmannsthals. Ein wundervolles Zustandsbild fällt aus der Reihe: „Der Tod Tizians“ (1892), die Feier einer reich und voll ausgelebten Existenz. Aber „Der Thor und der Tod“ (1894) birgt in den Klagen des Thoren Claudio die gleiche Melancholie über versäumtes Leben. Glücklicher als der traurige Weise, der nicht zu seinem noch zu anderer Glück entsagt („Die Hochzeit der Sobeide“ 1899), ist deshalb der „Abenteurer“ (1899), der um die Wirklichkeit ein Netz goldener, süßer, grundloser, sinnloser Lügen spinnt, der aber mit jeder Faser seines Herzens die Wirklichkeit durchlebt, die Wonne, in seinem geliebten Venedig den großen Herrn zu spielen — und die wahnsinnige Angst vor dem Polizeimeister und den Bleidächern! (Das Stück ist unter dem weniger glücklichen Titel „Der Abenteurer und die Sängerin“ — zusammen mit der „Frau im Fenster“, sonst „Madonna Dianora“, und der „Hochzeit der Sobeide“ als „Theater in Versen“ 1899 erschienen.)

In dem „Abenteurer“, diesem geistreichen Spiel, das mit tiefsinniger Symbolik die tragische Ironie des Menschenlebens überhaupt ausdeutet, in dieser farbenprächtigen Verherrlichung des „Lebens um jeden Preis“ erhebt sich Hofmannsthal sogar zu dramatischen Wirkungen, die ihm sonst nur in kurzen, fast allegorischen Zustandsbildern („Der Thor und der Tod“; „Der Kaiser und die Hexe“ 1897; „Madonna Dianora“, 1898) glücken. Eine größere

Handlung vermag er, von den vielen lyrischen Ausblicken ermüdet, nicht durchzuführen und steigert sich dann umsonst zu krassen Effekten („Die Hochzeit der Sobeide"). Aber große lyrische Reize gehen von diesen belebten Stimmungsbildern („Gestern"; „Das Welttheater" 1898) mit ihrer Mischung allgemeinster Betrachtung und persönlichster Auffassung aus; intime Reize, wie wenn eine zart organisierte Seele uns plötzlich in dem ganzen Reichtum ihres Besitzes und der ganzen Unersättlichkeit ihrer Sehnsucht durchsichtig wird.

Doch neben der symbolischen Stimmungskunst blüht ein neues kräftiges Volksschauspiel realistischen Tons auf. Nachdem das Lokalstück auf das „Drama der Gebildeten" mit der „Familie Selicke", dem „Collegen Crampton" und verwandten Schauspielen so starken Einfluß geübt hatte, scheint es nun umgekehrt von dem neuen realistischen Drama Anregungen zu empfangen. An die Schweizer Volksspiele ist hier nochmals zu erinnern. Aus „unakademischen Kreisen", aus dem Kleinbürgertum und dem Handwerkerstand ging in Straßburg ein eifrig gepflegtes Dichten und Spielen hervor, das schließlich zu der Begründung eines „Elsässischen Theaters" (1899) geführt hat; ebensolche Liebhaberbühnen sind in Colmar und Mülhausen gefolgt. Den Hauptbestand der elsässischen Dramatik bilden Dialektstücke von rein schwankhafter Art, die mit herkömmlichen Typen, mit Verkleidungen und Verstecken arbeiten. Aber aus dieser naiven Technik wuchs doch in dem Juristen Julius Greber, einem Reichsdeutschen aus Aachen (geb. 1868), ein ungewöhnliches Talent hervor, das neben Lustspielen in jener anspruchslosen Manier („Sainte Cécile!" 1897 — übrigens mit einer prächtigen Hauptfigur, dem „Proprietär, früehjer Epicier" Anatole Stieffatre, der weder deutsch noch französisch reden kann) ein ernstes und wirkungsvolles „dramatisches Sittenbild" hervorbrachte: „Lucie" (1896), ein realistisches Gemälde von seltener Unerschrockenheit und energischer Charakteristik. — Fritz Lienhard (geb. 1865), ein geborener Elsässer, dessen glühende Reichstreue seine kräftigen und wirksamen „Lieder eines Elsässers" bekunden, hat in seinem „Gottfried von Straßburg" (1897) ein patriotisches Elsässerdrama im großen Stil zu geben versucht, ist aber leider in Wildenbruchischen Tiraden von „des Freiheitstrutzes rauher Urform" und von „unsichtbarem Mönchtum in freiem Weltverzicht" stecken geblieben. Wie viel interessanter ist der wirkliche Dichter des

„Tristan" mit seiner Ironie und seiner Eleganz als diese Wiederholung des alten romantischen Dichtertypus! Auch sein volkstümliche Wirkungen erstrebendes Drama „Till Eulenspiegels Ausfahrt" (1896) scheint mir so wenig wie das geistreiche, an lyrischen Schönheiten reiche „deutsche Drama" „Till Eulenspiegel" (1899) von Georg Fuchs (geb. 1868) den dankbaren Stoff mit neuem Lebensblut zu verjüngen.

Das Element, das den Eulenspiegel der Sage vor allem charakterisiert — Fuchs macht ihn freilich zum Übermenschen, zum Vertreter überströmender Lebenslust und Lebenskraft —: der triumphierende Mutterwitz, könnte wohl der modernen Satire noch dienen. Eine Zeit fruchtbarer Kritik wie diese kann die Satire ja gar nicht entbehren. Dem satirischen Drama näherten sich schon Max Dreyer und Ernst Rosmer, mehr noch Hermann Bahr. Reiner ward die Form in dem Volksstück „Die Fahnenweihe" (1894) von Josef Ruederer (geb. 1861) aus München ausgeprägt — einem sehr gut komponierten bäuerlichen Intrigenstück voll scharf gezeichneter Charaktere, in dem die Schlechtigkeit fröhlich zu Ehren kommt. Entrüstungspessimismus spricht auch aus den merkwürdigen Erzählungen des originellen, eckigen Bayern. „Ein Verrückter" (1894) schildert in allerdings bis zur Karikatur gehenden Zügen den unglücklichen Kampf eines armen Lehrers gegen seinen Pfarrer. Alle Autoritäten sind auf der Seite des intriganten Dunkelmannes; den Freunden des armen kleinen Empörers bleibt bloß Wahnsinn und Elend. Oder in den „Tragikomödien" (1896) wird ein alter böser, zäh am Leben hängender Bauer wie Halbes Frau Meseck fast zur allegorischen Figur: das schlechte schädliche Alte begräbt grinsend alles junge hoffende Leben. Die Erzählung vom „Gansjung" illustriert packend die naive Gesinnungslosigkeit des kleinen „Gesinnungsphilisters". In den „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten" (1899) wird dann schließlich die „sittliche Weltordnung" mit Voltairianischem Spott an dem lebenslangen Duell zwischen Henker und Raubmörder entwickelt. Neben verbittertem Ingrimm steht grotesker Humor im Stil der Künstlerkneipen, auch dieser selten ohne satirische Spitzen gegen den guten Philister. — In grotesken Zerrbildern schwelgt der vergnügte Cyniker Frank Wedekind. Seine grobgeschnitzten satirischen Possenspiele („Die junge Welt" 1898, „Der Kammersänger", „Der Liebestrank" 1899) machen durch ihren Witz die Roheit

allenfalls erträglich, die in seinen Novellen und Gedichten („Die Fürstin Russalka" 1898) ganz unleidlich hervortritt. — Die Verachtung des herrschenden Alltags und vor allem des modernen Mannes als seiner Verkörperung bildet das Hauptthema auch für die unglückliche Juliane Déry (1864—1899), die den Ernst ihrer Leidenschaftlichkeit durch einen Selbstmord aus Liebe besiegelte. Wo sie ihm in romantischer Schilderung Ausdruck gab („Die selige Insel" 1897), kam sie über ein unklares Stammeln reminiscenzenreicher Verse, zu typographischen Figuren geordnet, nicht heraus; aber wo sie ihrer Satire die Zügel schießen ließ, wie in dem grimmig übermütigen „Volksstück in sechs Bildern", „Die Schand'" (1894), da zeigt die in ihren Novellen („Hoch oben" 1888, „Ohne Führer" 1891) merkwürdig sichere, aber triviale Verfasserin eine erstaunliche Originalität in der Beherrschung der Psychologie — der Psychologie der Menschen wie der Verhältnisse.

Befremdet es auf den ersten Blick, die Satire unter den weiblichen Schriftstellerinnen vertreten zu finden, so ist es dagegen nur begreiflich, daß sie auf dem Gebiete des Romans und der Novelle nach wie vor die Haupttruppe bilden. Im letzten Jahrzehnt ist auf dem epischen Gebiet neben Ruederer nur ein stärkeres Talent in dieser Gattung hervorgetreten, das dem männlichen Geschlecht angehört: Walther Siegfried (geb. 1858 in Zofingen). Der junge Schweizer setzte mit seinem Erstling „Tino Moralt, Kampf und Ende eines Künstlers" (1890) einen Kenner wie Erich Schmidt in Erstaunen; er hat freilich auch die Bedeutung dieses glänzenden Erstlings noch nicht wieder erreicht. Es ist ein Künstlerroman, wie sie der neue Schönheitskultus und Philisterhaß unserer Tage in so großer Zahl gezeitigt haben. Aber dies ist einer von ganz eigenartiger Auffassung.

Zwei große Werke haben bei dieser an sich und symptomatisch gleich interessanten Schöpfung Pate gestanden: Zola mit seinem Künstlerroman „L'œuvre" und Gottfried Keller mit seiner Autobiographie, dem „Grünen Heinrich". Siegfried schreibt hier die Tragödie der erlöschenden Künstlerkraft. Darin hat er zwei hervorragende Nebenbuhler in unserer Zeit: Wilbrandt in „Hermann Ifinger" — und zwar ebenfalls mit Münchener Modellen — und Rudyard Kipling in „The light that failed". Aber nur bei Siegfried wächst aus dem Münchener Künstlerleben unter dem belebenden Hauch des eben erblühenden Kunstfrühlings die Gestalt

des Haupthelden organisch heraus; die Stimmung verdichtet sich zu dieser sprechenden Seele. Modelle haben geholfen: neben Anselm Feuerbach schwebte dem Verfasser wohl Stauffer-Bern vor, der Maler, Radierer, Bildhauer, sein genialer Landsmann, dessen zur Beurteilung unseres Kunstringens unschätzbare Briefe Otto Brahm allerdings erst später (1892) herausgab. Aber die Modelle haben auch geschadet. Statt Tino Moralt auf seinem Gebiet zu halten, läßt Siegfried ihn (wie Feuerbach) auch Schriftsteller werden und hier ebenfalls scheitern. Dadurch wird auch die anfängliche Thätigkeit Moralts in die fatale Beleuchtung des Dilettantismus gerückt, um so mehr, als er gar noch Virtuos auf dem Klavier ist. So verschiebt sich das Problem: was die Tragödie des strebenden Künstlers werden wollte, wird zur Tragödie des Dilettanten. Das Buch bricht in zwei Stücke.

Allerdings ist der zweite Teil an sich wieder ausgezeichnet. Mit unheimlicher Genauigkeit wird Schritt für Schritt der beginnende und anwachsende Wahnsinn geschildert, bis zu den letzten Symptomen: Hallucination, Doppelgängerei, Verlust des Gefühls für Rhythmus, Einbüßen der moralischen Empfindung, Zerstörungslust. Gleichzeitig bietet Moralts Einsamkeit Gelegenheit zu Naturbeobachtungen von ganz wundervoller Feinheit. Wie der Dichter durch die Augen des Malers die Wolkenform studiert, das bietet zu Hamlets und Fausts Wolkendeutungen ein nicht unwürdiges realistisches Gegenstück; und geradezu symbolisch für die moderne Kunst der Analyse, das Fließende selbst in seiner leisen Bewegung zu zerlegen, ist Moralts Verfolgung einer einzelnen Welle im Bach.

In seinen nächsten Büchern („Fermont" 1893, auch in der Form von jenem Nachlaßband Stauffers abhängig; „Um der Heimat willen" 1897), in der gemütvollen Erzählung „Grittli Brunnenmeister" (1899) und der epigrammatischen Novelle „Der Wohlthäter" (1900), hat Siegfried die Höhe seines Erstlingswerks noch nicht erreicht. Einen Roman großen Stils ist er uns noch schuldig — trotz der großen Anläufe im „Moralt", trotz der festgeschnürten Handlung und der wunderbar anschaulichen Zustandsschilderung in „Um der Heimat willen". Ebenso wenig vermochte etwa Jakob Wassermann (geb. 1873) mit dem geistreich verworrenen Spätling jungdeutscher Romantechnik „Die Juden von Zirndorf" (1897) dies hohe Ziel zu erreichen; oder Kurt Martens (geb. 1870), so nah dies bedeutende Talent mit seinem durch psychologische Sicherheit und

klare Darstellung hervorragenden „Roman aus der Décadence“ (1898) der Aufgabe kam, einen für diesen Moment unserer Entwickelung typischen Roman zu schaffen. Ein Roman großen Stils gelang in unserem Jahrzehnt außer Theodor Fontane nur zwei Frauen: Helene Böhlau mit dem „Rangierbahnhof“, Ricarda Huch mit „Ludolf Ursleu“.

Ein reiches Talent trat Ricarda Huch (geb. 1864 aus einer Braunschweiger Familie in Porto Alegre) unter die vielen kleinen Begabungen unserer Tage. Ihr fast allein schien eins gegeben, was den Genius zu charakterisieren pflegt: verschwenderischer Reichtum. In der Epoche ängstlicher Konzentration kleiner Anlagen, sorgfältigen Aussparens — oder leichtsinnigen Schuldenmachens erschien sie mit der lächelnden Leichtigkeit ihrer Erfindung wie ein Geist aus anderer Zeit, aus jener Zeit, der sie sich in dem geistreichen Buch „Blütezeit der Romantik“ (1899) verwandt zeigt. Auch sie hat gelernt und hat entliehen; die beiden großen Dichter der Schweiz konnten auf die Dichterin, die lange in der Schweiz gelebt hat — zuletzt als Dr. phil. und Stadtbibliothekarin in Zürich — nicht ohne Einfluß bleiben, so wenig wie die Gletscher und die Bergseen. Ihre Verse zeigen noch stärkere Abhängigkeit von Conrad Ferdinand Meyer als ihre Prosa von Gottfried Keller. So wenig wie Walther Siegfried konnte sie der Versuchung widerstehen, die barocken kleinen Episoden des „Shakespeares der Novelle“ zuweilen nachzubilden; während es aus ihrem innersten Wesen stammt, wenn sie in seiner Weise lehrhafte Bemerkungen allgemeiner Natur einfließen läßt. Nur — ob das letzte, sicherste Zeichen des Genius vorhanden sei, die Entwickelungsfähigkeit, die Kunst, über sich hinaus zu immer höherer Vollendung auszureifen, das müssen wir bis heut, so sehr wir es erhoffen, unentschieden lassen.

Während die bildenden Künstler unserer Zeit sich über Tendenz und Technik gern aussprechen, sind die Autoren darüber merkwürdig schweigsam und begünstigen — wie Hofmannsthal, Hauptmann, Helene Böhlau — fast nur indirekte Zeugnisse. Neben denen, die von Beruf auch Kritiker sind, wie Bahr und Busse, und neben denen, die Dichter eigentlich nicht sind, wie Altenberg und Holz, haben nur Stefan George und Ricarda Huch ihre künstlerischen Absichten klar und scharf auseinandergesetzt. Vielfach sind beider Lehren inhaltlich verwandt. Die Schönheit des wirklichen Lebens — und die Minderwertigkeit des nur scheinbaren bilden

ihre Grundpfeiler; als den Aufbau der wirklichen, der eigentlichen Existenz in ihrer ganzen Kraft und Schönheit fassen beide die Kunst auf.

Wir sind in ein ganz neues Verhältnis zum Leben geraten; der „Bande vom heiligen Leben" gehören wir alle an, die in einer wundervollen Episode des Romans geschildert wird: erfüllt sind wir alle von sehnsüchtiger Liebe zu den berauschenden Möglichkeiten der Existenz. Wie für die arme Flore Lelallen im „Ursleu", so wird für den symbolischen „Thoren" Hofmannsthals der nahe Tod zu einer neuen erregenden Würze des Lebens; so dürstet der einsame Held in Andrians „Garten der Erkenntnis" nach dem wirklichen Leben; so lehrt Rolmers in „Tino Moralt", die „Zeit" sei für den Künstler ein leerer Begriff, und Geltung habe für ihn nur der von künstlerischem Wollen erfüllte Moment; so verachtet Helene Böhlau die armen verspielten Leute, die über kindischem Spielzeug das Leben versäumen. Und weil wir den unschätzbaren Besitz der Wirklichkeit mit all ihren Schmerzen, ihren Enttäuschungen — und Täuschungen viel tiefer empfinden als frühere Zeiten, die harmlos Raubbau trieben mit der Existenz, als könnten, wie das Sprichwort die unbesonnene Jugend sagen läßt, „zwanzig Jahre und zwanzig Thaler nie ein Ende nehmen", darum verlangen wir nun auch von der Kunst eine ganz neue Intensität. Wir wollen auch hier jeden Moment erfüllt haben mit Eindrücken, Stimmungen; keine leichten Heckenröschen, schwere gefüllte Centifolien sind die Rosen der modernen Kunst. Gegen die leeren und öden Stellen, die man früher um der schönen „Blumen- und Fruchtstücke" willen duldete, die noch Heyse oder Wilbrandt sich gestatteten, sind wir unduldsam geworden.

So weit geht diese Scheu, dieser horror vacui in der Dichtung, daß die Schule der „Blätter für die Kunst" den Roman als Kunstgattung überhaupt verwirft, weil es gar nicht möglich sei, in einem längeren Werk ununterbrochen Stimmung festzuhalten. Daß diese Meinung vom künstlerischen Unwert der Romanform — so leicht man sie beim Mißbrauch der Kunstgattung zu allerlei Propagandazwecken begreift — übertrieben ist, beweist aber gerade „Ludolf Ursleu". Getränkt ist der Roman in allen Poren von Schönheit, und doch noch schöner als Ganzes. Novalis' Forderung ist erfüllt, daß der Roman nicht ein gleichmäßig fortlaufender Strom sein dürfe, sondern ein in allen und jeden Perioden gegliederter Bau. „Jedes kleine Stück

muß etwas Abgeschnittenes, Begrenztes, ein eigenes Ganze sein.“ In der That ist in technischer Hinsicht an dem Werk nichts mehr zu bewundern, als die unvergleichlich kunstvolle Abgrenzung der einzelnen Abschnitte. Auch „Tino Moralt“ strebt das an, doch ohne es zu erreichen; jeder Abschnitt für sich ein stimmungsvolles Tonstück, jeder unverrückbar von seinem Platz in der Gesamtharmonie. Zwei oder drei kleine Episoden nehmen wir aus, zu denen Gottfried Kellers Vorbild verleitet hat; so die anmutig erzählte, aber inhaltlich überflüssige Geschichte von der russischen Studentin. Immerhin hilft auch sie der Ökonomie, indem sie Ludolfs Jugendgeschichte etwas dehnt; die großen Haupterlebnisse ständen sonst auf zu kurzen Beinen.

Ricarda Huchs Meisterwerk: „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“ (1893) ist nicht, wie „Tino Moralt“, der Erstling. Zwei Dramen waren vorangegangen: ein historisches Lustspiel „Der Bundesschwur“ (1891, unter dem Pseudonym „Richard Hugo“) und ein historisches Drama „Evoë“, das sich mit Hofmannsthals Anfangswerk „Gestern“ mehrfach berührt. Das Lustspiel ist nur eine Vorübung; in der willkürlich bewegten Handlung erinnert es an Spittelers Anfangsstück, den „Parlamentär“, ist ihm aber an kraftvoller Charakteristik weit überlegen. — Allzu viel Handlung macht auch das Renaissancedrama „Evoë“ (1892) unübersichtlich, dessen gelungenste Figur eine kräftige selbständige Frauenrolle, Emilia Massimi, bildet. „Evoë“ ist die Ouverture zu Ricarda Huchs Hauptwerken. Der Kampf zwischen Schönheitsbedürfnis und Erkenntnis ist der Gegenstand. Bernardo, der Asket, hat die Wertlosigkeit des Lebens eingesehen. Aber wie Goethe gegenüber dem Pessimismus Jean Pauls und Schopenhauers betonte, der Wert des Lebens hänge von uns ab, uns sei es gegeben, dem Augenblick Dauer zu verleihen, so kämpft gegen den Heiligen das weltfrohe Rom Leos X., Peregrino vor allen, der in künstlerischem Ausschöpfen jeder Stimmung glückliche Lautenspieler, und die kluge alte Emilia.

Sie messen ihre Kräfte, der Heilige und das Genie, romantische Figuren beide; doch den Sieg trägt die Freude an der Welt davon: „Evoë! Evoë! Heilig ist der Rausch, das Versinken in Gott!“ und zum Schluß:

Der Toten eingedenk begrüßen wir
Das Leben!

Das Leben aber, das gemeint ist, muß von künstlerischer Kraft durchdrungen sein; und von Kraft in jedem Sinne. Denn ein Kampf mit dem Schicksal ist jede Existenz — Ricarda Huch hat wiederholt in Gedichten diesem Gedanken Ausdruck gegeben — und das Schicksal ist das Stärkere. Aber dieser Kampf, mag er immer vernichtend sein, ist der starken Seele Notwendigkeit; denn nur im Kampf kann sie sich bewähren, nur im Kampf ihr Recht finden — die deutscheste aller deutschen Grundideen. „Es war nicht", schreibt Ricarda Huch von Karoline Schlegel, „daß sie großartigere Verhältnisse ersehnt hätte; aber ihre starke Natur verlangte unbewußt nach Geschicken, die sie bilden und entwickeln könnten; denn der Genius des Menschen will immer, was ihn fördert, und ringt sogar Unglück herbei, wenn der Mensch es braucht und daher ein Anrecht darauf hat".

Das ist der beste Kommentar zu „Ludolf Ursleu" (1893). Ein Geschlecht von stolzen Adelsmenschen wird uns vorgeführt in dem, freilich keineswegs realistisch geschilderten, sondern stark romantisch stilisierten Milieu Hamburgischen Patrizierlebens. Sie könnten glücklich sein, wenn sie sich mit dem Leben im äußeren Sinne des Wortes abzufinden wüßten. Aber das können sie nicht. Durch lange Überlieferung hat sich in ihnen ein Vorrat von Begabungen und Ansprüchen aufgespeichert, dem eine ruhige Existenz zu eng ist. Ihre starken Naturen verlangen unbewußt nach Geschicken, die sie bilden und entwickeln könnten. Sie haben ein Anrecht auf das Unglück, denn nur dies kann die ganze Tiefe der in ihnen schlummernden Fähigkeiten erwecken. Ihre Sehnsucht nach starken, den Moment mit ewiger Dauer erfüllenden Eindrücken verlangt nach tiefen Erschütterungen; sie werden ihnen, bis zur Vernichtung.

Mit fast symbolischer Geltung stehen zwei Hauptgestalten wie die Brennpunkte einer Ellipse einander gegenüber: Galeide, die bestrickende Schönheit selbst — und Gaspard, die gesammelte Kraft. Gaspard ist der starke Wille: jeden Augenblick ganz auf das Ziel konzentriert; „überhaupt stellte er in jedem Augenblick ein abgerundetes Charakterbild seiner eigenen Person dar". So ist er der rechte Übermensch im Sinne Nietzsches, gerade weil er kein brutal auftretender Gewaltsmensch ist. Er ist immer ganz er selbst; beim Beten wie bei jenem Aufleuchten der Freude, das Ricarda Huch wundervoll schildert: „Weil ich ihn genau beobachtete, sah

ich auf seinem dunklen Gesichte eine weiche Regung von Glück, die an dieser Stelle etwas ungewöhnlich Schönes hatte wie ein Strahl himmlischen Lichtes, der durch eine Spalte in das trübe Gemach der Hölle fällt.“ Oder, noch schöner: „Wenn er lächelte, that sich unverhofft eine solche Lieblichkeit in seinem dunklen Gesicht auf, daß man leicht dazu kam, dies und jenes anzustellen, damit das Sonnenaufgangsschauspiel sich wiederhole — zumal wenn man ein so unersättliches, kindisch habgieriges Herz hatte wie Galeide.“ Denn dieser fehlt gerade das, was den dunklen Naturburschen so stark macht: die Sammlung. Unersättlich ist sie wirklich, wie Ricarda Huch sich selbst in den Gedichten schildert:

Ganz mit Frühling und Sonnenstrahl,
Klang und duftendem Blütengruß
Mein verlangendes Herz einmal
Füll nur, seliger Überfluß!
Gieb mir ewiger Jugend Glanz,
Gieb mir ewigen Lebens Kraft,
Gieb im flüchtigen Stundentanz
Ewig wirkende Leidenschaft!

Das ist die Lebenssehnsucht, in der unsere Zeit sich mit der Romantik berührt, der auch „des Lebens Überfluß“ ein stimmungsvoller Ausruf war; das ist die Unersättlichkeit, die Nietzsche in dem „Hymnus auf das Leben“ in Töne setzte. So verliert sich Galeide ganz in den Rausch des Moments. Sie kostet die Wonne verbotener Liebe aus; in glückselig-schmerzvollem Taumeln fliegt sie durch die Wirbelwinde wie Dantes Francesca von Rimini, ihren Ezard an der Hand, der sein Leben an diese Wonne verliert. Dann aber kündet auch in ihr sich jenes tiefe Bedürfnis an, das Heinrich Heine zuerst in unvergeßlichen Versen aussprach:

Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen . . .

Was zwischen ihr und Ezard stand, ist verschwunden; aber statt des Glückes braucht sie nun das Unglück. Gaspard tritt in ihren Gesichtskreis. Eine starke gesammelte Leidenschaft verzaubert sie mit elementarer Kraft — sie verliert sich ganz, sie hat keinen Willen mehr, und da er, halb kindisch, um seine Macht zu erproben, fordert, sie solle sich aus dem Fenster stürzen, zerschmettert sie sich.

Aber keineswegs ist das nur ein symbolisches Spiel. Idealisiert sind die Gestalten — aber nicht im Sinne einer einseitigen Parteinahme; idealisiert sind sie vielmehr in der Art, die die Dichterin selbst „die echte geniale Kunst des Idealisierens" nennt: „daß sie nämlich die Menschen als Ganzes sehen konnte, ihr Wesen der zerstückelnden Zeit entreißend und schöpferisch zusammenfassend." Sie besitzt „die innerliche Geschmeidigkeit, mit der man in das Seelengehäuse der anderen hineinschlüpft und sich darin umthut, um sie völlig zu begreifen". Daher ist ihr Buch auch ungewöhnlich reich an erstaunlich feinen psychologischen Beobachtungen. Aber allerdings liegt ein Realismus im Sinne des Schlagwortes nicht in der Absicht der Dichterin. Die täglichen Beschäftigungen werden fast so vornehm ignoriert wie bei den Romantikern; kaum erfahren wir, welche Geschäfte Ludolfs Vater treibt. Mehr stört die Vernachlässigung des physischen Menschen: die Dichterin schlüpft in das Seelengehäuse und versäumt, uns auch die Hülle anschaulich zu machen; Gesten sehen wir allenfalls, aber zu wenig und zu Allgemeines über Statur, Farbe, Ton der Stimme. — Auch leugne ich nicht, daß mir das Gemälde der Hamburger Cholera allzu sehr, bisweilen ins Unleidliche stilisiert scheint; hier wäre als Gegengewicht gegen die feinen Virtuosenexistenzen der Ursleuen eine mächtige Darstellung der furchtbaren Naturgewalt am Platze gewesen, und die mythologische Gestalt der Pest erscheint da fast als Spielerei. Selbst die an sich wundervoll durchgeführte, unvergeßbare Schilderung von Flore Lelallen und der Bande vom heiligen Leben kann die kräftigen Töne nicht entbehrlich machen. Auch der Leser hat ein „Recht auf Unglück", auf die Vorführung des Häßlichen selbst, wo die gigantische Kraft der Lebensmächte einmal angerufen ist. So fein und sicher ist die Komposition angelegt! Georginens Schicksal, ganz realistisch vorgeführt, bereitet auf die Zerstörung der Schönheit durch die rohe Gewalt, des unersetzbar Einzigen durch die alltäglichen Kräfte symbolisch vor; auf der Höhe des Romans verstärkt die Cholera diesen Eindruck, zeigt uns die Mächte der Zerstörung schon wirksam; und doch überraschend, wie das Wirkliche, erfüllt sich dann im letzten Drittel mit Luciles Tod und Gaspards neuem Auftreten das Schicksal. Aber diese groß durchdachte Komposition forderte auch für jenen Höhepunkt eine stärkere Instrumentation statt der etwas flauen Töne.

Der Stil des Ganzen ist freilich von der Art, daß er die Dichterin wohl einmal zu einem Mißgriff verleiten konnte: so voller Poesie wie voller Wahrheit, so anschaulich wie ideell. Wunderbare Gleichnisse erinnern bald an Bettinen, bald an Gottfried Keller:

> Im Fortgehen fiel mir das Apfelbäumchen ins Auge; die späten Unglücksblüten waren aber inzwischen abgewelkt, und es sah wüst aus wie ein altes, wirres Weib, das sich mit zerfetztem Putz behängt hat, weil es die Schönheit seiner Jugend nicht vergessen kann. — Aber ich gedenke ihrer noch oft, und zuweilen am Abend wähne ich das luftige Seelchen auf einer Felskante am Berg gegenüber halb sitzen, halb schweben zu sehen, weiß wie Mondschein, und mir sehnsüchtig zunicken; bis es sich auflöst und schwindet und als ein goldener Tropfen leise klingend wieder hinabfällt in den schwarzen, grundlosen Brunnen der Vergangenheit.

Auch die Einkleidung des Ganzen ist trefflich gewählt: ein schwächerer, etwas epigonenhafter Sohn des Hauses der Ursleuen schreibt seine Erinnerungen an die kurze Zeit, da er in der Welt lebte, nieder; seitdem hat er sich in ein Kloster zurückgezogen, glaubenslos, nur weltflüchtig; und zu den Klosterfenstern schauen „die stolzesten Berge und die grünsten Almen herein". So schreibt er nun, ein ausgelebter Zuschauer, und wehmütiger Stolz auf die verlorenen Lieben vergoldet den herzzerreißenden Bericht von der Zerstörung so vieler Schönheit.

Die lyrische Stimmung ist in diesem einzig dastehenden Roman stärker noch als in der Sammlung von Ricarda Huchs Gedichten (1894). Am eigensten wirkt sie, wo sie ihre Lieblingsgedanken vom Kampf mit dem Schicksal, von der Verschwendung des Lebens („Der Todesengel"), von dem nimmersatten Sinne der Starken („Peter der Große") sich aussprechen läßt; und vor allem, wo mit elementarer Kraft die Bewunderung des Lebens Ausdruck fordert. Sie möchte sich gleichsam ganz durchtränken mit Leben, mit Realität, um noch Erdenduft hinabzutragen in den „schwarzen, grundlosen Brunnen der Vergangenheit", wie jener Gast der Unterwelt („Ankunft im Hades"):

> Lenz war droben, da von dannen ich gemußt.
> Mit hinab in eure Grüfte
> Nahm ich Veilchendüfte:
> Diesen vollen Strauß an meiner Brust.
>
> Seht, da ruh'n die Danaiden; von der Qual
> Muß auch Tantalus sich wenden;
> Jäh aus müd'gen Händen
> Stürzt der Stein des Sisyphus zu Thal.

So löst dies leidenschaftliche Hangen am Leben selbst die „Gruppe aus dem Tartarus“ auf, die Schiller noch als starr und unbeweglich schilderte:

Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise,
Bricht die Sense des Saturns entzwei.

Im ganzen sagt ihr, wie Novalis oder Bettinen, doch die Form einer weichen rhythmischen Prosa mehr zu als feste, metrische Gestaltungen, die den eigentümlichen Duft ihrer ganz individuellen Rede leicht beeinträchtigen.

Ganz und gar persönlichste Kunst, trotz entschiedener Beeinflussung durch Gottfried Keller, macht wieder das Wesen des „Mondreigens von Schlaraffis“ (1896) aus. Es ist ein modernes Märchen, in dem realistische Schilderung und traumartige Züge sich wundersam durchdringen. Der Idealist, der sein Leben an eine äußere Vorbedingung seines Glückes setzt und darüber sein ganzes Dasein verrinnen läßt, spielt die Hauptfigur, und die Vertreter des Philisteriums, die Männer von Kirche, Verwaltung und Dilettantentum, sind die Gegenspieler. Das Drückende der pessimistischen Erzählung wird durch die leise Ironie des Märchentons gelindert. Wundervoll passen wieder die Gleichnisse in die Stimmung und die Komposition ist abermals äußerst kunstvoll. Der tiefsinnig erdachte Traum bildet den Gipfelpunkt, und eine doppelte Aufführung des „Mondreigens“, im Anfang und am Ende, läßt uns den Verfall der Schönheit und Freude empfinden. Denn diesmal hat nicht, wie in „Evoë“, die Poesie gesiegt; die Autoritäten dieser Welt, Staat und Kirche und alle sieben Todsünden, treiben die einsame Schönheit der Frau Saelde in den Tod, und fast stumpfsinnig sitzt der verträumte Idealist am Grabe seiner Lebenshoffnungen.

Gegen diesen Pessimismus stechen die heiteren beiden Bändchen von Erzählungen ab, die Ricarda Huch folgen ließ. Die „Teufeleien“ (1897) deuten schon mit ihrem Titel auf romantische Ironie hin, denn so nannten Friedrich Schlegel und Schleiermacher jene Raketen, mit denen sie die verhaßten Philister zur Tollheit zu reizen suchten. „Hadubig im Kreuzgang“ (1897) ist wieder eine realistische Geschichte von Träumen und Visionen. Auf Größeres bereitet uns die Novelle „Liebe“ (1899) mit ihrem graziösen Spiel der Verliebten und dem ernsten Lächeln der Liebesgöttin vor — sie trägt ein breites Schwert ohne Scheide und eine Kette von

schwarzem Metall. Aber in den Erzählungen, die „Fra Celeste" (1900) vereint, überwiegt die Lust am romantischen Fabulieren zu stark die früher so bewundernswerte Kraft der Komposition; und unentschieden schwanken die Charaktere zwischen realistischer Wirklichkeit und symbolischer Märchenhaftigkeit hin und her.

In der Neigung zum Einführen symbolischer Momente in realistische Erzählung läßt sich Anselm Heine (eigentlich Selma Heine, geb. 1855) mit Ricarda Huch vergleichen. Eine Altersgenossin der Schubin und der Marriot, hat sie sich doch ganz von der üblen Romanhaftigkeit dieser Generation freigehalten und in ihren Geschichten („Drei Novellen" 1896, „Unterwegs" (1897) die einfache, psychologisch zwingende Durchführung eines Problems angestrebt. Am höchsten steht wohl auch Anselm Heines Erstlingswerk, die Künstlernovelle „Peter Paul" mit ihrer packend wahren und merkwürdig sicher und fest disponierten Darstellung eines Kunstinvaliden, der sich, innerlich seiner unzureichenden Kraft wohl bewußt, in dem Selbstbetrug gefällt, den bewundernden Zuhörern die Bilder vorzuerzählen, die er malen würde, wäre er nicht blind. Der Hjalmartypus erfährt auch hier eine durchaus originelle Weiterbildung, und zugleich wird dieser Maler, der vor der Operation zittert, die ihm das Augenlicht wiedergeben könnte, zu einer tiefsinnig symbolischen Gestalt: in ihr mögen sich all die künstlerischen, politischen, socialen Projektenmacher unserer daran so reichen Zeit spiegeln, denen nichts Schlimmeres widerfahren könnte, als wenn man ihnen die Mittel zur Ausführung ihrer Pläne gewährte. — „Einklang", wieder eine Künstlernovelle, leidet bei prächtigem Anfang schon ein wenig unter der allzu geradlinigen Durchführung des zu Grunde liegenden theoretischen Problems, daß nämlich ein zu weitgehendes Streben nach Übereinstimmung in der Ehe die Individualität zerstöre. Auch werden gewisse symbolische Motive, etwa wie im „Rangierbahnhof", überanstrengt. In beiden Punkten zeigt der „Rosenstock" eine bedenkliche Steigerung: die Wirkung eines geschenkten Rosenstockes, der ein phantastisches Hinausgreifen des Philisters über seine Sphäre bedeutet, wird so stramm und übertreibend durchgeführt, daß die Novelle fast einen märchenhaften Anstrich erhält. Aber die Atmosphäre des berauschenden Abends, die Luft in dem engen Musikantenheim, die Stimmungen der guten kleinen Leute sind mit solcher Feinheit wiedergegeben, daß schon darin die Bürgschaft künftiger größerer Erfolge zu liegen scheint.

Auch Clara Viebig (geb. 1860 in Trier) hat bei ernstem Ringen den Erfolg ihres ersten Werkes noch nicht wieder erreicht: der ausgezeichneten Novellensammlung „Kinder der Eifel" (1897), in der mit einer ganz ungewöhnlichen Kraft in Sprache und Anschauungen das Lokalkolorit ihres heimischen Bezirkes getroffen wird. Auch ihre Dramen („Barbara Holzer" 1897, „Die Pharisäer" 1899) zeigen bei etwas willkürlicher Führung der Handlung eine seltene Kraft der Charakterzeichnung, eine ungewöhnliche Echtheit der Sprache und des Lokaltones. Für dies eifrig produzierende ernste Talent scheint aber der Boden der Großstadt, den sie dann betrat, gefährlich. Unter dem Einflusse der Gabriele Reuter ergab sie sich dem tendenziösen Problemroman („Rheinlandstöchter" 1897) und nahm in einer zweiten Erzählung voll abgebrauchter Romanscenen (Begegnung im Eisenbahncoupé, Familienrat u. s. w.) mit stilistischen Eigentümlichkeiten der Helene Böhlau („die Atmosphäre satten Wohlbehagens und absoluter Wohlanständigkeit") leider auch jene gehässige Art an, mit der Schriftstellerinnen die Vertreter des ihnen unsympathischen Prinzipes kunstwidrig zu mißhandeln pflegen: Amalia oder Susanna („Dilettanten des Lebens" 1899) können sich nicht zeigen, ohne einen Rippenstoß zu erhalten. Auch droht sie in die altromantische Neigung der Poetisierung der Poesie zu verfallen. Die gefährliche Tendenz, den Kainsstempel der Dichtung auf Stirnen glänzen zu lassen, deren Träger sich durch ihr eigenes Auftreten nicht als auserwählt bekunden („Vor Tau und Tag" 1898), die eifervolle, ja gehässige Schilderung der Philisterkreise, unter denen die Schriftstellerin ihr Leben als Martyrium fühlen müsse („Es lebe die Kunst" 1899) — das sind romantische Stilisierungen, die gerade bei dieser kräftigen Beobachterin doppelt verletzen.

Wenn Ricarda Huch und Anselm Heine durch Stil und Technik modern sind, so suchen andere Schriftstellerinnen durch die Wahl moderner Stoffe und Probleme der Romanschriftstellerei neues Leben einzuflößen. Klaus Rittland (Frau Heinroth, geb. 1864 in Dessau) frischte den internationalen Roman und die Reisenovelle Rudolf Lindaus nicht ohne Geist auf („Ihr Sieg" 1896, „Unter Palmen" 1896, „Weltbummler" 1897), indem sie das völkerpsychologische Moment stark herauszuarbeiten und besonders an dem Gegensatz von Nord und Süd zu verdeutlichen sucht, wie es ja auch Rudolf Lindau selbst („Der Fanar und Mayfair" 1898) zuletzt anstrebte. Hält sie im wesentlichen an den alten Idealen des

deutschen Romans fest, so sind dagegen Leo Hildeck und Sophie Hoechstetter Verehrerinnen des „neuen Menschen". Leo Hildeck (Leonie Meyerhof, geb. 1860 in Hildesheim) hat in ihrem Roman „Feuersäule" (1895) Max Stirner und seinen „Einzigen" als Modell mit verwandt, daneben sich besonders gern mit der psychologischen Analyse der Künstlerseele beschäftigt. Energischer sucht sich Sophie Hoechstetter (geb. 1873), eine ausgesprochene Verehrerin Nietzsches, von dem alten Schema zu emanzipieren. Die junge Schriftstellerin, nach den Dichtern Hofmannsthal, Münchhausen und Schaukal der jüngste Autor, den wir zu nennen haben, steckt noch zu tief in der „Idee", in ergrübelten Problemen, in dem „Suchen nach einer neuen Form", so daß darüber das rein Technische allzu „romanhaft" bleibt, Wahnsinn zu bequem kommt und geht, Selbstmord und Aufopferung in zu theatralischer Gestalt gezeigt werden („Sehnsucht, Schönheit, Dämmerung", Geschichte einer Jugend, 1898). Sie ist eifrig in der socialen Agitation und der individualistischen Propaganda und verliert darüber leicht die Lebenswahrheit. Aber in ihrem letzten und größten Roman findet das Liebesglück in seiner verzehrenden Süße einen so ergreifenden Ausdruck, daß wir von diesem noch etwas gärenden Most doch einen guten Wein erhoffen dürfen. — Erstaunlicher noch ist die Entwickelung, die in einer Reihe von sich rasch folgenden Romanen ein viel stärkeres Temperament aufweist: Hans v. Kahlenberg (Helene v. Montbart, geb. 1870 in Heiligenstadt). Die Tochter einer preußischen Adels- und augenscheinlich einer Offiziersfamilie ist vor allem, mehr noch als Sophie Hoechstetter, eine politisch-agitatorische Natur. Sie charakterisiert sich selbst, wenn sie von ihrem liebsten Helden sagt: „die technische Gewandtheit, die Glätte der Form und der unfehlbare gute Geschmack des brillanten Journalisten fehlten ihm gänzlich; dafür besaß er im höchsten Grade eine Haupteigenschaft des modernen Schriftstellers, nach der sie ringen mit allem Realismus, Naturalismus, Impressionismus: den heiligen Haß der Lüge und Halbheit". All die Unbehaglichkeit, Unzufriedenheit, Reichs- und Weltverdrossenheit, die unter dem lastenden Riesenschatten Bismarcks zur Zeit des neuen Kurses aufkam, liegt als schwüle Stimmung über ihren Romanen. Der Haß gegen die offizielle „Tugendhaftigkeit" verdichtet sich bei ihr zuletzt in der „Familie Barchwitz" (1899) — Bildern aus dem Familienleben im Stil des „Simplicissimus" — und dem giftig-witzigen Epigramm-

roman „Das Nixchen“ (1899) zur bittersten Satire. Und dann mißbraucht sie ihr Talent zu den rohen Effekten der „Sembritzkys“ (1900)!

So finden wir beim Überblick der neuesten Romanproduktion bestätigt, was wir von vornherein aussprachen: daß diese Kunstform, gerade weil sie die „leichteste“ scheint, einer eigentlichen Erneuerung und Verjüngung den größten Widerstand entgegensetzt. Talente von künstlerisch geringer Begabung, aber von Temperament oder Geist oder einer anderen Nebenbegabung erfüllt, greifen immer wieder gerade zu der erzählenden Form und hängen sich wie ein Bleigewicht erschwerend denen, die fortschreiten wollen, an die Füße. Gerade so hinderte um 1848 das allgemein gewordene Dichten von Tendenzliedern die Entwickelung der Lyrik. Der neuere deutsche Roman bietet daher, im ganzen betrachtet, noch keineswegs einen modernen Anblick dar. Die Novelle ist unter dem Einfluß der französischen und englischen „short story“ auf der einen, der lyrischen Erweichung auf der andern Seite charakteristisch umgestaltet; aber im Roman herrscht im wesentlichen auch heut noch der alte Typus der poetisierend-aufgeregten oder der gemütlich-pädagogischen Erzählung. Der bedeutsame Ansatz zu einem objektiv-analysierenden Roman, den wir bei Isolde Kurz zuerst fanden, und die „experimentelle“ Technik der Helene Böhlau blieben nicht ohne Nachfolge und wurden bei Walther Siegfried und Ricarda Huch noch obendrein durch einen gewissen lyrischen Impressionismus umgestaltet, der in „Tino Moralt“ zu einem lockeren Nebeneinandersetzen von Stimmungsbildern in der Art der Goncourt, in „Ludolf Ursleu“ aber zu einem höchst kunstvollen Zusammengliedern abgerundeter Einzelerzählungen führte. Aber daneben übt immer noch die alte Manier selbst auf die jüngsten und strebsamsten Talente einen verhängnisvollen Einfluß. Auch die alten abgestandenen Figuren und Effekte paradieren immer wieder. Wollte man nach den jüngsten Romanen eine Statistik über die in Deutschland herrschenden Todesarten aufnehmen, man würde Wahnsinn und Selbstmord so unheimlich verbreitet finden, wie nach den realistischen Dramen die Trunksucht und nach der Suggestionslyrik die Fieberanfälle. In Wirklichkeit hat die Nervenüberreizung einer früheren Generation bei den Jüngeren unzweifelhaft einer gewissen Ernüchterung und Abkühlung — die oft genug auch schon bis zur Nüchternheit und Kälte geht — Platz gemacht, und eine gründlich

realistische Litteratur müßte diese Entwickelung viel stärker abspiegeln als es der Fall ist.

Wir werden aus alledem schließen dürfen, daß im Augenblick jedenfalls der Roman die führende Gattung nicht mehr ist, wie er es bei den Romantikern und Jungdeutschen war. Die führende Gattung ist jedesmal die, deren Eigenart am weitesten fortgeschritten ist, und die eben deshalb im allgemeinen für die lebenden Talente den größten Reiz hat; im allgemeinen, denn natürlich wird eine starke epische Begabung auch in einer dramatischen oder lyrischen Periode ihr eigentliches Arbeitsfeld nicht verfehlen. Der Roman und selbst auch die Novelle büßen diese Stellung mehr und mehr ein; aber dem Drama, das im vorigen Jahrzehnt unbestritten die leitende Kunstform war, beginnt die Lyrik diesen Rang streitig zu machen. Für den Augenblick — denn all dies wechselt ja, muß und soll wechseln; an eine stehende „höchste Gattung" glauben wir nicht mehr — liegen die stärksten Keime einer großen Zukunftskunst auf dem Boden der Lyrik.

Lyrische Reize sind es ja auch fast in erster Linie, die in den „Florentiner Novellen", in „Tino Moralt" oder „Ludolf Ursleu", die in „Hannele", der „Jugend", der „Liebelei" entzücken; vielfach wirken sie stärker als die rein epischen und dramatischen Vorzüge dieser Werke. Das didaktische Element dagegen, das dieser Epoche noch von früher anhaftet, beginnt man vielfach schon als etwas Störendes zu empfinden, eben deshalb, weil es den reinen Stimmungseindrücken Eintrag thut. Man geht so weit, alles irgendwie „Gedankenmäßige" ohne weiteres für unpoetisch zu erklären. Richard Schaukal (geb. 1874 in Brünn), ein junger Lyriker der neuen Schule, der doch selbst in seinen Gedichten („Verse" 1896, „Meine Gärten. Einsame Verse" — ohne einen solchen mehr oder minder gesuchten Nebentitel geht es nicht mehr! — 1897; „Tristia" 1898) wie sein Lehrer Verlaine impressionistische Art mit strenger Formvollendung zu vereinen suchte, erklärt in einem Aufsatz „über die Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung", ein dichterisches Produkt, das einfachste Lied und die formvollendetste Tragödie, sei nie etwas anderes als „die Antwort eines Dichters auf einen Reiz". So stark überschätzen die Modernen das anregende Moment! Man will den Dichter heute zu einem Instrumente machen, das auf irgend einen Reiz — wozu Schaukal allerdings auch Gedanken, Erlebnisse, Wünsche rechnet — gleichsam mechanisch reagiert. — Das alte ab-

genutzte Gleichnis von der Äolsharfe kommt wieder zu Ehren. Das heißt: von den Elementen, die das Wesen eines echten Künstlers ausmachen, nimmt man ganz einseitig eins heraus: die Feinfühligkeit, mit der er auf Eindrücke antwortet. Alles andere ignoriert man: die unbewußte Weisheit, die die chaotischen Eindrücke zu einheitlicher Wirkung ordnet, so gut wie die bewußte Kunst, die das Entstandene prüft. „Phantasiebilder unmittelbar vorstellen zu wollen" zählt aber Goethes Entwurf „über den Dilettantismus" mit vollem Recht zu dessen Kennzeichen. Und ich weiß nicht, wie man unsere Impressionisten zutreffender charakterisieren könnte als mit einem weiteren Ausspruch aus jener Abhandlung:

> Überhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können. Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstruiert. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, giebt sich aber durchaus dem Stoff hin, anstatt ihn zu beherrschen.

Das gilt für diese neue Dilettantenschule durchweg. Dennoch vermag das intensive Schönheitsbedürfnis etwa eines Thassilo v. Scheffer (geb. 1873: „Die Eleusinien" 1898) oder die warme Sympathie mit allem Lebendigen bei Paul Remer (geb. 1867: „Unterm Regenbogen" 1894, „Frau Sonne" 1897) selbst den nicht genügend künstlerisch verarbeiteten Eindrücken einen gewissen Reiz abzugewinnen. Und an den Talenten der Prager Gruppe erfreut ein starker Idealismus, der sich bei Friedrich Adler (geb. 1857: Gedichte 1893, 1899) mit einem großen Sprachtalent, bei Hugo Salus (geb. 1866: Gedichte 1898, 1899) mit einer etwas schweren, aber einnehmend schlichten Wirklichkeitsliebe, bei Emil Faktor (geb. 1876: „Was ich suche" 1899) mit melodischer Wortfügung verbindet. Schrecklich aber sind die, die ganz aus der Doktrin selig werden. Ein neuer Dichterhabitus ist Mode geworden: weiche bartlose Gesichter mit glattem mauerartig anliegendem Haar und sehr weicher Stimme schauen aus samtkrägigen langen Röcken im Schnitt der Biedermeierzeit heraus. Von ihnen erscheinen jeden Tag Bändchen voll bedeutungsloser Impressionen; was man sonst dem Tagebuche anvertraute, muß nun unter den Titeln „Meine Jugend", „Neues Leben", „Befreite Flügel", „Farben" u. dgl. ins feindliche Leben hinaus. Denn „der Dilettantismus", sagt Goethe, „folgt der Neigung der Zeit".

Im Gegensatz zu dieser Gruppe sucht die, die mit zweifelhaftem Recht die der Symbolisten genannt wird, gerade in dem künstlerischen Verarbeiten der Eindrücke das eigentliche Merkmal der Kunst. Beide Richtungen aber berühren sich in dem Gegensatz zu der landläufigen Lyrik, zu der „Impudenz eines lyrischen Dilettantismus, der durch Reminiscenzen aus einer reichen kultivierten Dichtersprache und durch die Seichtigkeit eines guten mechanischen Äußeren geweckt und unterhalten wird" — in dem Gegensatze zu dem Typus Albert Träger oder Felix Dahn.

Den Übergang von der einen zur anderen Gruppe bildet Felix Dörmann (eigentlich Felix Biedermann aus Wien, geb. 1870). Die nervöse Aufgeregtheit der Jungwiener wird bei ihm, wie in Bahrs Anfängen, durch den Einfluß der französischen Neuromantiker gesteigert; von Baudelaire vor allen sind seine krankhaft erregten Stimmungsbilder („Neurotica" 1891, „Sensationen" 1892) direkt abhängig. Daneben klingt Heine an, Byron und der Einfluß der Musik, vor allem Beethovens, der auch bei Georg Hirschfeld die bei Walther Siegfried noch herrschenden Romantiker, wie Richard Wagner und Schumann, wieder verdrängt hat. Das romanische Muster wirkt der modernen Formlosigkeit bei Dörmann entgegen, so daß er aus impressionistischen Farbenflecken sich zu abgerundeten Gemälden (besonders in den charakteristischen „Farbenträumen") durcharbeitet. Aber über den ‚décadent' — den er in der deutschen Lyrik unserer Tage typisch darstellt — ist er nie hinausgekommen.

Die gleiche Nervosität, das gleiche Schwelgen in Empfindungen, aber mehr in einer neurasthenischen Nuance, zeigt ein merkwürdiges kleines Büchlein eines anderen jungwienerischen Lyrikers: Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis" (1895). Denn es ist durchaus eine lyrische Skizzensammlung, wenn sie auch im Gegensatze zu den eckigen typographischen Figuren der impressionistischen „Gedichte in Prosa" als fortlaufende Erzählung auftritt. Eine weiche, ja weichliche Stimmung ist über diese sonderbare Biographie des Fürsten, der das Leben erkennen wollte, gebreitet; so recht die Stimmung jener, die nach Ricarda Huchs Wort am „Heimweh nach dem Vaterlande in ihrer eigenen Brust" sterben. Das krankhafte Reproduzieren ungesunder, verzerrter Hallucinationen, das wir auch bei Mombert und Julius Hart finden, wird hier auf den Gipfel getrieben; der Ton ist affektiert, schon das fortwährende Reden von „dem Erwin" statt „Erwin" schlechtweg kann nervös

machen. Dennoch gelingen hier Bilder, so ganz von einer fast einzuatmenden Luftschicht umgeben, so unnatürlich täuschend, daß wir uns selbst angesteckt fühlen, und die Empfindungen dieser kranken Seele etwa beim Anblick einer eigenartig schönen Frau sich auf uns übertragen. Das liegt in der Ehrlichkeit, mit der Andrian den Glauben seines Helden, seiner Zeit teilt: den Glauben an „die königliche Verschwendung des Daseins", an das „Fest des Lebens". Freilich, ihm fehlt die Energie, dies Leben zu ergreifen, und so „entgleitet" ihm doch seine Schönheit. Der Held stirbt, wie Dominik im „Mondreigen", ohne das Geheimnis des Lebens erkannt zu haben: „Weltgeheimnis ist die Schönheit".

„Es ist verliebt in das Leben, allzu verliebt", sagt Hofmannsthal von einem anderen Buch der Wiener Romantik: „Wie ich es sehe" (1896) von Peter Altenberg (geb. 1862 in Wien). Er weiß diese Sammlung kleiner Stimmungsbilder reizend zu loben: das Buch sei mit süßen kleinen Dingen angefüllt wie ein Obstkorb; es sei süßer Reife, spielender Freiheit voll. Er giebt doch selbst auch zu, daß etwas darin liege „von der altklugen Koketterie der Andersenschen Märchen". Für mich ist dieser letztere Eindruck der stärkste. Eine krankhafte Affektation finde ich in dieser nachgemachten Kindersprache mit ihren kleinen Puppenstubensätzchen; und dazu die ungesundeste Prätention. Die einfachsten Eindrücke sollen aufgerufen werden; aber dem Dilettanten wird wieder das Mittel zum Zweck. Was er will, gesteht er selbst mit eitler Paradoxie: „Ich möchte einen Menschen in einem Satz schildern, ein Erlebnis der Seele auf einer Seite, eine Landschaft in einem Worte". Die Konzentration wird Selbstzweck. Auf möglichst engem Raum soll ein möglichst großes Quantum von Lebens-Warenproben aufgestapelt werden. „Denn sind meine kleinen Sachen Dichtungen? Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in 2—3 Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebigtiegel! Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen, in genießbare Bouillon zu verwandeln, aufkochen zu lassen im eigenen Geiste, mit einem Wort sie dünnflüssig und verdaulich zu machen". Man sieht, die Arbeitsteilung der Impressionisten wird hier zum Prinzip erhoben; der „Dichter" giebt die Anregung, den Stoff; der Leser mag das Gedicht dazu machen!

Zwar ein richtiges Gefühl lag im Hervorheben der Kürze, die

nur eben bei Altenberg aus dem Mittel zum Zweck gemacht wurde. Auch der Kreis der „Blätter für die Kunst", der diese mannigfachen Ansätze einer neuen Lyrik zur Vollendung brachte, betont als einen Hauptunterschied ihrer Kunst von der älteren „die Kürze — rein ellenmäßig — die Kürze". Schon Edgar Allan Poe, der phantastische Amerikaner, den sie zu ihren Ahnen rechnen, erklärte in einem barocken Aufsatz „über die Philosophie der Komposition" die Frage der Ausdehnung für die wichtigste und entschied sich dahin, jedes lange Gedicht sei nur eine Folge von kurzen Gedichten. Aber Zeitmaße sind relativ. Auch das kürzeste Gedicht wird nicht auf einmal aufgenommen; auch der Eindruck eines Distichons setzt sich aus „kürzeren poetischen Wirkungen" zusammen. Darauf kommt es an, all die einzelnen Einwirkungen auf den Leser zu einer starken einheitlichen Gesamtwirkung zu ordnen. Freilich liegt stets eine Gefahr in der größeren Ausdehnung; und wer, wie die um Stefan George, ganz auf ein Ziel gerichtet ist: auf die Reinheit der Stimmung, der wird die Vorteile der Kürze sich nicht entgehen lassen dürfen. „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten", heißt es in dem Programm der „Blätter für die Kunst", „sondern Wiedergabe von Stimmungen; keine Betrachtung, sondern Darstellung; keine Unterhaltung, sondern Eindruck".

Im entschiedensten Gegensatz fühlen sich diese Kunstverehrer zum Naturalismus, sowohl in seiner Anwendung auf den Roman bei den Goncourt und Zola, als in der auf die Lyrik bei unseren Impressionisten. „Der Naturalismus hat nur verhäßlicht, wo man früher verschönte, aber streng genommen nie die Wirklichkeit wiedergegeben." Auch ihn also hat eine bestimmte Tendenz gehindert, reine Stimmungen zu erwecken. Aber auch Symbolisten von der Art der englischen Präraffaeliten weisen sie ab. Eine eigene Kunst ist es also, die sie erstreben und zuversichtlich erhoffen: „In der Kunst glauben wir an eine glänzende Wiedergeburt." Gerade darum dürfen sie es glauben, weil sie sich dem Großen und Gesunden sowohl im Naturalismus wie im Symbolismus dennoch verwandt fühlen müssen.

Nichts kennzeichnet diese Schule stärker, als jene Energie der Konzentration, die leidenschaftliche Isolierung des erregenden Moments und seiner Wirkung auf die Seele von allem, was es sonst giebt — seien es rein stoffliche, seien es von außen hereingetragene geistige Elemente.

Es war ein natürliches Symptom dieser strengen Konzentration, daß der neue Dichterkreis sich lange von dem großen Publikum ganz fernhielt. Jetzt giebt eine glückliche Auswahl aus den „Blättern für die Kunst“ (1899) auch weiteren Kreisen die Möglichkeit, zu beurteilen, was früher (1892—1898) in diesen Heften nur einem freien Verein von Kunstfreunden zugänglich war. Auch Stefan Georges Werke sind nun (1899) in neuer Ausgabe allgemein zugänglich. Man stoße sich nur nicht gleich an Äußerlichkeiten des Druckes und der Ausstattung, deren Bedeutung von jenen Kunstenthusiasten vielleicht, von einer unfreundlichen Kritik aber zweifellos überschätzt wurde. Auch sonst wollen wir nicht leugnen, daß der Gegensatz zu der bisherigen Art zuweilen zu Übertreibungen führt. Deshalb wird namentlich bei dem Haupt der Schule, dessen zu voller Einheitlichkeit durchgebildete Individualität keine Stilwidrigkeit verträgt, das Wirkliche manchmal allzu energisch lyrisch destilliert, wie ganze Rosenbüsche zerpflückt und zerstampft werden für ein Fläschchen Rosenöl; um so stärker, berauschender ist dann freilich der Duft. Wer lieber die lebendige Rose riecht, hat das gute Recht der freien Wahl; daß in dieser so streng noch kaum dagewesenen künstlerischen Verarbeitung des Stoffes ein für die Entwickelungsgeschichte der Lyrik ungemein wichtiges Moment liegt, glauben wir doch behaupten zu dürfen. Gegen den lyrischen Schlendrian, der mit verbrauchten Mitteln alltägliche Wirkungen abzweckt, ist die Energie dieser strengen, fast hieratischen Kunst ein so wohlthätiges Gegengewicht wie etwa eine ernste und deshalb auch immer ein wenig weltfremde religiöse oder philosophische Sittenlehre gegen die laxe Moral des Alltags.

Stefan George (geb. 1868), ein Rheinhesse aus Bingen, hat zwei lyrische Trilogien in einer Anzahl von einzelnen Gedichten und Übersetzungen veröffentlicht. Die erste Reihe führt die Titel „Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal“. Der Geist, der suchend, umschauend, anfassend in den „Hymnen“ schöne Bilder von allen Seiten zusammenstellt, einen Angelico neben ein Rokoko-Gemälde und eine Gartenlandschaft neben einen einsamen Dialog, wandert in den „Pilgerfahrten“ einem bestimmten Ziel entgegen, das er im „Algabal“ erreicht. Dies Ziel ist ein weltfremder Tempel der Schönheit, wie etwa der römische Kaiser Algabal (oder Heliogabal), wie der als Modell benutzte König Ludwig II. von Bayern ihn sich erbaute. Dieser Herrscher wird in seiner einsamen Pracht ein Symbol des

Dichters, dem alle Wunder der Welt nur gut genug sind als Bausteine für sein Werk. Und hier lauscht er nun reinen Tönen, die voll einer Stimmung Ausdruck geben.

Auf jene erste Trilogie, die den Verehrern des Dichters vielfach die liebste blieb, folgte seine zweite im Jahre 1895: „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten." Die Seele versetzt sich gleichsam experimental aus ihrem wirklichen, aber eben deshalb gleichsam nur zufälligen „Milieu" in ein solches, das ihrer Eigenart breiteren Raum gewähren könnte. Sie sucht reine Spielplätze auf und findet sie in der stillen Schönheit der mit Böcklins Augen angeschauten Antike, in der kräftigen Schönheit des mit Thoma's Gemüt erblickten deutschen Mittelalters, und in der phantastischen Schönheit einer mit Nietzsche erträumten übermenschlichen Zukunft. Die „angeborene Königlichkeit", wie Hofmannsthal in einer schönen Besprechung sich ausdrückt, die fürstliche Freiheit, mit der diese Dichterseele über ihre Gaben verfügt, übt eine beglückende Wirkung auf den aus, den in litterarischer Betrachtung so unendlich oft (und nirgends häufiger als in deutscher Poesie) ein Mißverhältnis von Wollen und Können abstößt.

„Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual." Was Schiller mit diesen Versen ausdrückt, wird für Stefan George der Gegenstand einer mythologischen Erfindung von seltsamem Reiz: des „Herrn der Insel":

Die Fischer überliefern, daß im Süden
Auf einer Insel reich an Zimmt und Öl
Und edlen Steinen, die im Sande glitzern,
Ein Vogel war, der, wenn am Boden fußend,
Mit seinem Schnabel hoher Stämme Krone
Zerpflücken konnte. Wenn er seine Flügel,
Gefärbt wie mit dem Saft der Tyrer-Schnecke,
Zu schwerem, nied'rem Flug erhoben, habe
Er einer dunklen Wolke gleich gesehn.
Des Tages sei er im Gehölz verschwunden,
Des Abends aber an den Strand gekommen,
Im kühlen Windeshauch von Salz und Tang
Die süße Stimme hebend, daß Delfine,
Die Freunde des Gesanges, näher schwammen
Im Meer voll goldner Federn, goldner Funken.
So habe er seit Urbeginn gelebt,
Gescheiterte nur hätten ihn erblickt.
Denn als zum ersten Mal die weißen Segel

Der Menschen sich mit günstigem Geleit
Dem Eiland zugedreht, sei er zum Hügel,
Die ganze teure Stätte zu beschau'n, gestiegen;
Verbreitet habe er die großen Schwingen
Verscheidend in gedämpften Schmerzenslauten.

Wie er sich hier ein mystisch-geisterhaftes Wesen erdichtet und ihm eine halb unbewußt vom tierischen Instinkt, halb von der Klarheit einer Dichterseele geleitete Haltung verleiht, so formt er wirklich gesehene Typen zu antikisierenden Statuen um, die vor uns stehen, einfach, notwendig wie Adolf Hildebrands nackter Jüngling in der Berliner Nationalgalerie. So schildert er den Saitenspieler:

Wie er das krause Haupt mit weißem Ringe,
Die schmalen Schultern mit dem reichen Kleide
Geschmückt, hervortrat und die Laute schlug,
Zuerst erzitternd in der Scheu der Jugend —
Darob erwärmen sich auch strenge Greise.
Wie er auf Wangen banges Rot entzündet,
Wie dem vor ungewohntem Gruß Geneigten
Von manchem Busen köstliches Gehäng
Und Spangen niederfielen: des gedenkt man
Soweit des heil'gen Baumes Frucht gedeiht.
Die Mädchen sprechen eifrig unter sich,
Verschwiegen duldend schwärmen alle Knaben
Vom Helden ihrer wachen Sternennächte.

In der Schlichtheit, mit der hier typische Züge ausgewählt sind, die schmalen Schultern, der Gruß der Menge, die schlaflosen Nächte — darin glaube ich einen Abglanz homerischer Kunst zu sehen und doch wieder ganz modernes Fühlen, das dem Virtuosen einen Heroenkultus entgegenbringt, wie man ihn seit der Renaissance nicht gekannt hat. Es ist ein Porträt, gewiß; aber keine ikonische Statue, sondern eine idealisierende wird dem Olympiasieger errichtet — eine Statue, in der das Ideal des bildenden Künstlers mit der Realität des Dargestellten wie Vater und Mutter sich zusammenfinden, um ein Drittes, Höheres zu erzeugen.

Mit solcher Kunst weiß er in den „Hängenden Gärten" die stimulierenden Farben und Geräusche der Großstadt zu phantastischer Pracht umzudichten, „die sinnliche Luft unserer angebeteten Städte", wie die Goncourt im Eingang von „Manette Salomon" das abendliche Paris, wie Hofmannsthal das Venedig Tizians. Wollen wir wirklich diese Kunst von uns weisen, die sogar der Häßlichkeit moderner Großstädte Schönheit, eigenartige Schönheit zu entlocken versteht?

Eine gewisse Vergeistigung, eine zunehmende Neigung zu immer noch intensiverer Verarbeitung der Eindrücke, ein stärkeres Hervortreten der inneren Natur ist bei der neuen Trilogie der alten gegenüber sichtbar; in die gleiche Richtung weist schon der Titel der dritten Sammlung „Das Jahr der Seele“ (1898, zuerst mit höchst charakteristischer, von Melchior Lechter entworfener Ausstattung erschienen). Hier werden die Töne mehr lyrisch im engeren Sinne, das Symbol tritt zurück, der direkte Ausdruck wird deutlicher. „Der Teppich des Lebens“ (1899, bisher nur in einer wieder von Lechter kostbar ausgestatteten Liebhaberausgabe erschienen) zeigt die gleiche Richtung in noch reicherer Entfaltung; daneben tritt aber neu eine sehnsuchtsvolle Heimkehr zu vaterländischer Art hervor:

Schon lockt nicht mehr das Wunder der Lagunen,

Das allumworbene, trümmergroße Rom,
Wie herber Eichen Duft und Rebenblüten,
Wie sie, die Deines Volkes Hort behüten —
Wie Deine Wogen — lebensgrüner Strom!

Zur Seite Stefan Georges steht Hugo von Hofmannsthal (geb. 1874). Er ist als Lyriker weicher, fast weiblicher als jener. Während George trotz seiner Schulung an zeitgenössischen Meistern von Einzelanklängen merkwürdig frei ist, begegnen uns bei Hofmannsthal zuweilen Töne aus Goethe, aus J. P. Jacobsen, auch wohl aus George — immer freilich zu eigenem Besitz verarbeitet. Der wesentlichste Unterschied ist aber ein technischer. Georges Visionen sind architektonisch, mit breiten Räumen, tiefem Hintergrund; Hofmannsthal erscheinen die Dinge als Basreliefs, wie in der sehr schönen „Idylle“, oder als Gemälde, wie in seinem berauschend schönen „Tod des Tizian“. Seine Phantasie ist von den bildenden Künsten stärker geschult, vielleicht auch etwas gebunden. Er reflektiert auch mehr, greift bewußt zum Symbol und schafft sein Schönstes, wo ein tief andeutender Sinn seiner Dichtung gleichsam die dritte Dimension verleiht. Stefan George hätte die „Ballade des äußeren Lebens“ nicht dichten können, die das Märchenspiel des alltäglichen Lebens so tiefsinnig zu einem Fries spielender Putten und stilisierter Ornamente formt.

Neben Stefan Georges Objektivität erscheint Hofmannsthals Subjektivität „sentimentalisch“ im Sinne Schillers. Für Stefan

George gilt Dürers Wort von der Natur: in ihr steckt wahrlich die Schönheit; wer sie herausreißt, der hat sie. Hofmannsthal dagegen hat Liebhabereien, bevorzugt bestimmte, besonders lyrische Eindrücke:

Das macht so schön die halbverwehten Klänge,
So schön die dunkeln Worte hoher Dichter
Und alle Dinge, denen wir entsagen . . .

Er verwendet gern die Strophengebilde der italienischen Renaissance: Stanzen, Terzinen; überhaupt zieht es ihn, den Süddeutschen, stärker noch zu südlichen Gefilden als den mitteldeutschen Weltdurchwanderer George. Seine Rhythmen sind weicher, seine Reime kommen uns bekannter entgegen, und zuweilen klingen seine Verse wie die Erinnerung an Feste, die wir selbst erlebt zu haben glauben.

Neben diesen beiden Führern strebt ein Kranz kleinerer Talente der gleichen reinen Kunstvollendung zu: Paul Gerardy, Richard Perls (gest. 1899), Waclaw Lieder, Karl Wolfskehl. Schon schließt sich mit Karl Gustav Vollmöller, August Oehler, Oscar A. H. Schmitz eine zweite Generation an die selbst doch noch so jugendlichen Begründer.

Gefahren hat auch diese Richtung. Vor allem liegt das Bedenken vor, ob eine solche aristokratisch-exklusive Lyrik nicht sich selbst die wichtigste Grundbedingung, die Fühlung mit der Volksseele, verkümmert. Noch kann sie von dem zehren, was das „Volk" im weiteren Sinne des Wortes mit der Bildungsaristokratie gemein hat; aber wenn dies verbraucht ist? Und diese Lyrik verbraucht ihrer ganzen Natur nach mehr Stoff als eine andere.

Gerade dieser Gefahr gegenüber haben wir es freudig zu begrüßen, daß trotz dem erfolgreichen Auftreten der beiden neuen Richtungen in der Lyrik der alte Hauptstamm nicht verdorrt ist. Je stärker die deutsche Kunst oft und überoft unter dem fortwährenden Bruch der Tradition zu leiden hatte, desto wichtiger ist es, daß man wenigstens auf diesem Gebiet, auf dem die Überlieferung von Schule zu Schule nie ganz aufgegeben wurde, nicht vorschnell mühsam errungene Vorzüge lockenden Neuerungen opfert. Auch wer mit den Neueren sympathisiert, wird deshalb den Bewahrern alten Gutes danken müssen. Daß sie sich von den Schwächen frei hielten, mit denen frische Tendenzen nun einmal immer zu kämpfen haben, das hat glücklichen Fortsetzern der bisherigen Technik in der deutschen

Lyrik wie Gustav Falke (geb. 1853: „Tanz und Andacht" 1893, „Zwischen zwei Nächten" 1894, „Neue Fahrt" 1897) und Carl Busse (geb. 1872: Gedichte 1892, Neue Gedichte 1895) zu berechtigtem Erfolg verholfen. Beide sind Schüler vor allem des stärksten Talents unter den Lyrikern der vorigen Generation, Theodor Storms; beide pflegen die musikalische Wirkung, die Harmonie des Ganzen mehr als ein charakterisierendes Herausarbeiten einzelner Eindrücke. In der Prosa allerdings zeigen beide Beziehungen zum Naturalismus: Falke in seinem Hamburgischen Roman „Landen und Stranden" (1895) durch gewisse realistische Einzelheiten; Busse in seinem von Zolas „Bête humaine" beeinflußten polnischen Liebes- und Mordroman „Ich weiß es nicht" (1892); beide in kurzen impressionistischen Skizzen, die Falke in seine Gedichtsammlung „Tanz und Andacht" eingelegt, Busse („In junger Sonne" 1892, „Träume" 1895) selbständig veröffentlicht hat. Aber hier liegt eben nicht ihre Stärke. In Busses Roman ist in dem eigentümlichen symbolischen Spiel mit den polnischen Farben rot und weiß doch noch ein gewisser Zusammenhang mit den koloristischen Effekten seiner Lyrik zu spüren; den Falkes würde man dem feinsinnigen Dichter ohne einige inhaltliche Beziehungen zu seinem eigenen Wirken als Musiklehrer kaum zuschreiben.

Bei vielfacher Übereinstimmung ist doch dies unterscheidend, daß Falke viel mehr Musiker, Busse mehr Maler ist. Wenn beide sich ans Volkslied anlehnen, übt bei Falke die Melodie, bei Busse die Ausdrucksweise den stärkeren Einfluß. Aber auch inhaltlich liebt der eine Gesang, Stimmen, Geräusche wiederzugeben, der andere malerische Veduten, Farbenkontraste, Farbenspiele. Busses scharfer sinnlicher Auffassung gelingt ein Gedicht wie die berühmte „Perdita", das den Stempel des Genius so hell auf der Stirn trägt, daß es, aus einer schlechten Sammlung von Berliner Studentengedichten hervorleuchtend, seinen Autor sofort bekannt machte. Dafür glücken Falke prächtige Gemütstöne, so poetisch-idyllisch, wie sie in Deutschland seit Jahrzehnten nicht vernommen wurden, wenn er etwa von seinem Buben spricht. Wie unerträglich geziert klingen daneben Dehmels Kinderlieder!

An Busse schließen sich andere junge Kräfte, wie Ludwig Jacobowski (geb. 1868: „Aus bewegten Stunden" 1889, „Aus Tag und Traum" 1896, „Leuchtende Tage 1899), gleich Busse

auch ein verständnisvoller Kritiker und außerdem ein geistvoller Grübler über die „Anfänge der Poesie“ (1889); sonst nicht eben eine starke Natur, die in ihren orientalisch verkleideten Komödien und Erzählungen („Dijab der Narr“ 1895, „Der kluge Scheikh“ 1897) bei geringerer Eleganz und bestimmterer Charakterzeichnung an Ludwig Fulda erinnert und scheitern muß, wo sie sich mit tief empfundenen Lieblingsmotiven an die starre, so gar nicht sentimentale Größe der altnordischen Mythologie wagt („Loki. Der Roman eines Gottes“ 1899). Oder der begabte Börries von Münchhausen (geb. 1874: Gedichte 1896), der in der ganzen Haltung seiner Lyrik, in der Bevorzugung der Ballade, in gewissen Klangwirkungen noch weiter zurück auf die Einflüsse von Strachwitz und Fontane weist. Auch Anna Ritter (geb. 1865: Gedichte 1898) gehört hierher, deren anmutiges Talent mir freilich überschätzt scheint.

Nicht verdienter erscheint mir der Nimbus, mit dem man eine Zeit lang das Haupt der Johanna Ambrosius (geb. 1854 zu Lengwethen in Ostpreußen) umgab. Verstummt ist der berühmte „Ambrosianische Lobgesang“, der nach Erscheinen ihrer Gedichte (1894: 36. Auflage 1898!; zweite Sammlung 1897: 5. Auflage 1898) von einigen homines novarum rerum cupidi angestimmt wurde; übrig blieben ein paar herzliche Lieder mit leichtem Rhythmus („Sommernacht“, „O lieb' auch du“) und ein anständiges Maß guter Mittelware. Nichts blieb von dem „Wunder“. Daß eine von deutschen Volksliedern und noch mehr (worauf Heinrich Singer aufmerksam machte) von litauischen „Dainos“ erfüllte Luft über einem schwermütig stillen Lande, daß schwere Schicksale auch eine Frau aus den bäuerlichen Kreisen zum Dichten anregen konnten, das war doch wohl ein Wunder nur für jene Übergebildeten, die das ganze Rüstzeug ihrer Kultur mit der vollen Naivetät des civilisierten Menschen als etwas Unentbehrliches ansehen. Freilich verrät sich die Landschaft außer in der Grundstimmung nirgends in den Gedichten; wie viel mehr haben selbst „Bildungsdichter“ wie Freytag oder Spielhagen von ihrer Heimat als die ostpreußische Bäuerin! von den modernen, im Lokalton wurzelnden Talenten wie Halbe, Dreyer, Clara Viebig, wie Walther Siegfried, Helene Böhlau, den Wienern gar nicht erst zu sprechen! Wo findet man in den Gedichten der Johanna Ambrosius das, was wir im volkstümlichen Lied vor allem suchen: den eigentümlichen

Duft der Heimaterde? Gerade diese Dichtung hat ihre wahre Heimat in der „allgemeinen Bildung", der man sie entgegenhalten wollte: in der Lektüre der verbreitetsten Dichter und vor allem der „Gartenlaube", in dem Nachsprechen von ein paar trivialen Metaphern:

Und ich sah aus Haß und Elend
Doch die Göttin Liebe blicken.

Nicht viel besser steht es mit den meisten „Volksdichtern" der Gegenwart. Die Originalität des schwäbischen Bauern Christian Wagner oder seine bodenständige Innigkeit wird nirgends erreicht. Wie unsere Dialektdichter der Mehrzahl nach Geistliche, Lehrer, Apotheker, Juristen sind, kurz, Männer der gebildeten Berufsarten, die sich in die Sprache des eigentlichen „Volkes" erst mühsam hinüber übersetzen, so sind unsere Volksdichter zumeist strebsame Handwerker und Kleinbürgerstöchter, die sich in den Ton der Gebildeten einzusingen suchen. Jacobowski hat so in der Analyse der Gedichte des Schorndorfer Eisenarbeiters Ludwig Palmer (1896) aufgewiesen, wie die eigentlichen Kosten dieser Poesie fast durchweg von Schiller, Uhland und einigen anderen „gelehrten" Dichtern bestritten werden. Litterarhistorisch ist das Studium dieser Autoren deshalb nicht uninteressant: es zeigt, welche Dichter jetzt die ästhetische Bildung der „kleinen Leute" beherrschen; ästhetisch ist die Lektüre meist unerfreulich. Robert Burns, an den zum großen Schaden dieser Dilettanten öfters erinnert wird, hatte noch den unschätzbaren Vorteil, an die lebendige Volksdichtung Schottlands anknüpfen zu können. Heute ist die Tradition des Volksliedes, des echten alten Volksliedes, kaum noch irgendwo lebendig. Wie unsere jetzige Mythologie mit Luther anfängt, so beginnt die Volkspoesie von heute mit Schiller: erst von da ab leben die Gestalten, die Dichtungen wirklich im Volke; was vorher liegt, ist fast nur gelehrtem Suchen zugänglich. Einzig im Kirchenlied reicht die Überlieferung weiter zurück; und gerade dies hat bezeichnenderweise auf all die sogenannten „Volksdichter" viel weniger gewirkt als moderne Gedichte und vor allem als — die Zeitung. Die Zeitung ist für den „kleinen Mann" heute, was Sage und Legende für ihn im Mittelalter waren. Man lese nur die Gedichte des talentvollsten unter ihnen, die des Sattlers Gustav Renner (1896): „Das Schloß im Walde" mit Marmor und Rosen; eine Ballade von Sigrun und Helge; philosophische Grübeleien („Gedanken und Stimmungen");

es fehlen nicht einmal Sonette. Man darf sich freuen, daß der ganze Gestalten- und Formenreichtum unserer Poesie auch diesen Kreisen zugänglich wird; aber eine Vermehrung der dichterischen Persönlichkeiten oder ein beträchtlicher Gewinn an echter Poesie ist bis jetzt dadurch nicht erreicht worden.

Doch auch in der Kunstlyrik ist die Übernahme fremder Töne beträchtlich. Bei so regem Betrieb kann eine gewisse Stilvermischung nicht ausbleiben. Im allgemeinen suchen die jüngsten Lyriker nicht ohne Erfolg die Tradition der älteren Dichtung mit neueren Anregungen zu verbinden. Theodor Storm hat auf die meisten gewirkt, daneben Heine, mehrfach Baumbach, jetzt auch schon Busse; weniger Lenau und Freiligrath — Goethe merkwürdig wenig, fast weniger noch als Schiller. Die Anregungen Scheffels sind ganz, die Geibels so gut wie ganz überwunden. Aber auch die Neigung zum Auflösen der Form, wie sie die Impressionisten pflegen, fehlt bei kaum einem ganz: freie Rhythmen, oder doch wenigstens anwachsende Strophen, lose angehängte Einzelverse, metrische Freiheiten zeigen sich vielfach. Nicht weniger verbreitet ist aber ein bewußtes Schwelgen in allerlei Hilfen der Stimmung, das an die Art Hofmannsthals erinnert: starke Farbenwirkungen, Klangeffekte von mancherlei Art, symbolische Züge. Der hervorragendste Vertreter dieses Eklektizismus scheint mir Franz Evers (geb. 1871: „Königslieder" 1894, „Hohe Lieder" 1896), der, wie Stefan George, Nietzsche stark auf sich wirken ließ („Sprüche aus der Höhe" 1893) und mit ihm und Hofmannsthal die nahen Beziehungen zur bildenden Kunst teilt.

Die neuerwachte Freude an der Lyrik, die Lust am kunstvollen Einkleiden der gesammelten Stimmungen, giebt sich auch äußerlich kund in der Freude an schöner oder doch origineller Buchausstattung — durchaus kein verächtliches Symptom eines erstarkenden Schönheitsgefühls und Stilbedürfnisses. Bücher von George, von Evers, von Henckell verraten schon ganz äußerlich durch die eigenartigen Umschläge, durch Papier und Druck, durch Illustrationen (besonders des im „Buchschmuck" eifrig thätigen Fidus) die allgemeine Richtung ihrer Autoren. Natürlich fehlen auch hier nicht Übertreibungen. Aber daß wir von der Misère der banalen „hübschen Einbände" und des charakterlosen Drucks loskommen, ist gewiß kein kleiner Nebengewinn aus der neuen Bewegung.

Alles in allem: es steht bei uns in der Lyrik wie auf andern

Gebieten. Ein gut Teil überflüssige Überproduktion, mancher ungesunde Versuch, viel blasse Doktrin und viel blutroter Fanatismus — im ganzen aber doch unzweifelhaft eine kräftige, viel versprechende Regsamkeit, Persönlichkeiten, gesundes Messen der Kräfte. Und das ist das Beste: eine wirklich neue Lyrik wird nur einem wirklich sich verjüngenden Volke geschenkt!

Auch die Kritik hat sich verjüngt. Daß sie, wie gewöhnlich, einen Schritt hinter der Produktion zurückbleibt, ist schließlich ihr Recht; der Schwimmmeister muß auf festem Boden bleiben, wenn er die jungen Schwimmer leiten, lehren, retten will. Unsere Kritik, die in der vorigen Generation gerade durch die energische, doktrinäre Einseitigkeit der Hart, der Schlenther und Brahm, der norddeutschen Kritiker überhaupt eine rühmliche, fördernde Wirkung ausgeübt hat, ist jetzt überwiegend im „Reich" zu dem Impressionismus Lemaitres und Hermann Bahrs übergegangen, während umgekehrt Wiener Kritiker wie Rudolf Lothar (geb. 1865) jetzt dazu neigen, ihr Urteil auf Prinzipien zu begründen. Kunstrichter wie Franz Servaes (geb. 1862: „Präludien" 1899), Alfred Kerr (geb. 1867) und Felix Poppenberg (geb. 1869) suchen vor allem den Eindruck, den sie von einem Kunstwerk empfangen haben, möglichst genau und vollständig wiederzugeben. Sie stellen sich zu den Kunstwerken, wie die impressionistischen Autoren zur Natur: ihre angeborenen Neigungen, ihren Geschmack und ihre persönlichen Ansprüche wollen sie nicht unterdrücken, aber nur als Mittel zur Prüfung der auf sie geübten Wirkungen verwenden.

Durchweg hat sich der Stil der Recensionen gehoben. Früher waren jene leitenden Kritiker wie Spielhagen, Frenzel, Lindau von der älteren, Bahr, Hart, Bölsche von der jüngeren Richtung fast die einzigen, die den guten Traditionen unserer großen Kunstrichter, der Freytag, Kürnberger, Fontane folgten und aus dem Referat ein Kunstwerk schufen; in der Masse der Recensenten herrschte die seit Gutzkow eingerissene Verwahrlosung der Sprache. Jetzt sieht es aus, als würden wir eine Zeit erleben können, wie Georg Brandes sie einmal in seinem Vaterlande erlebt haben will. Er sagt von den dänischen jungen Schriftstellern des Geschlechts von 1870:

> Sie betrachteten es als ihre Aufgabe und Pflicht, die Prosa mit nicht geringerer Sorgfalt zu behandeln, als ihre Väter und Großväter auf den Vers verwendet. Auch keinen Zeitungsartikel mochten sie aus der Hand

geben, der nicht in Bezug auf Stimmung oder Anschaulichkeit ein Kunstwerk gewesen wäre. Ein altes Sprichwort sagt: Worte haben ihren Wert gleich Münzen. Diese jungen Schriftsteller schieden jedwede Wortmünze als wertlos aus, deren Gepräge durch den Gebrauch verwischt worden. Man ersetzte gewissenhaft die abstrakten oder philosophischen Ausdrücke, bei denen niemand mehr etwas empfand noch dachte, durch frische Vorstellungsbezeichnungen, welche Bilder hervorriefen, Erinnerungen heraufbeschworen. Man wandte sich mittelst des Auges und des Ohres an den Gedanken und versäumt nicht, die Sinne des Lesers zu unterhalten, sich seines Nervensystems zu bemächtigen, wenn es galt, auf seinen Verstand Eindruck zu machen.

Gerade dies ist die Methode unserer jüngeren Kritiker, die ja durchweg von Brandes und von Jacobsen — über den er an jener Stelle spricht — gelernt haben. Natürlich kann auch dies Verfahren übertrieben werden. Es scheint auch mir ein Mißbrauch der impressionistischen Methode, wenn ein junger Recensent von dem Innsbrucker Volkstheater sagt: „Die Bauern spielen sozusagen mit dicken Backen. Es kracht alles. Sie haben ein vollgegessenes Temperament. Ihre Bühne riecht nach Frischgeselchtem...“ Dennoch muß ich gestehen, daß ich durch diese „frischen Vorstellungsbezeichnungen“ über das Spiel jener Bauerndilettanten eine sehr viel deutlichere Vorstellung empfange, als mir etwa folgende Stelle aus einer Recension Rötschers über Marie Seebach als Gretchen im „Faust“ (8. Juni 1857) giebt: „Ihr Ton ist sowohl beseelt als begeistigt, d. h. er spiegelt sowohl die Zustände der Seele, die Stimmungen des Gemüts in guter Mannigfaltigkeit, als die Ruhigkeit des bewußten Geistes in zarten Abstufungen ab ... Die Bewegungen der Künstlerin halten sich in schönem Maße und streben überall nach Bedeutsamkeit.“ Wie blaß wirkt das durch die abstrakten Ausdrücke! Wollte man in die eigentlichen Tiefen der philosophischen Kunstkritik hineingreifen, so könnte man Proben geben, neben denen jener impressionistische Exceß vollends harmlos erscheinen würde.

Auf die Sprache unserer Kritiker hat neben den großen Mustern, Lessing, Brandes, Lemaître, besonders auch Nietzsches Stil gewirkt. Der Aphorismus, bei uns eine junge Kunst, ist eine Lieblingswaffe geworden, die vielfach mit großer Eleganz und Sicherheit gehandhabt wird. Daß sie als selbständige Gattung seltener auftritt, liegt gerade mit an dem großen Bedarf an pointierten Sätzen in der heutigen Prosa. Wir haben immerhin ein vortreffliches Büchlein von Peter Sirius („1001 Gedanken“

1899), und Paul Nikolaus Coßmann (geb. 1869) hat in seinen „Aphorismen" (1898) uns eine Sammlung geschenkt, die durch Gesundheit des Inhalts wie durch Gewandtheit der Form sich das Recht erobert, ein Wort des geistreichen und tiefdenkenden Franzosen Chamfort als Motto zu gebrauchen: „Man muß den Mut haben, Meinungen auszusprechen, welche keinen Anstoß erregen." Von solchen und ähnlichen Aussprüchen gilt des Autors Wort: „Ein Aphorismus ist ein kleines Haus mit weitem Fernblick." Auch er ist ein Aristokrat, der in witzig parodistischen Sätzen die „Philosophie des Pöbels" (auch des „Lehrpöbels") giebt; aber das junkerliche Umherspritzen mit Paradoxien ist ihm zuwider: „Ernst sein ist alles."

In dieser Gesinnung begegnen sich die Jüngsten mit den mächtigen Führern des Volkes. Gegen Ende des Jahrzehnts und des Jahrhunderts erschien ein Werk, mit dessen monumentaler Bedeutung auch hervorragende Leistungen von rein litterarischer Art schwer zu ringen vermögen. Die Erinnerung an große Thaten überstrahlte fast die Schöpfungen der Phantasie; und glänzende Aussprüche, die als Ergebnis eines langen Lebens voller Kraft und Tapferkeit hervorsprangen, brachten mächtiger als zusammengetragene Sprüche die Gewalt des Wortes zur Geltung. Bismarcks „Gedanken und Erinnerungen" führten den Zug der Heroen, die das neue Reich schufen, noch einmal über die Brücke, die von dem Himmel zur Erde gespannt ist. Und er selbst, ihr Führer, entfaltete hier noch einmal den Glanz seiner siegreichen Rede, seiner glänzenden Charakteristik, seines leidenschaftlich patriotischen Ernstes.

Dieser leidenschaftliche Ernst ist allen Heroen gemein, die unsere Jugend verehrt: Bismarck, Nietzsche, Menzel, Böcklin, Helmholtz, Mommsen, und wen wir sonst bewundern. Daß es größere Dichter gab, als jetzt leben, daß es größere Zeiten gab, als wir erleben — wir wissen es alle. Aber was in unsern Tagen sich regt, ist uns frohe Botschaft von großen Dichtern und großen Zeiten der Zukunft. Wie in Ulrich v. Huttens Zeit erwachen die Geister und fühlen, es sei eine Freude, zu leben. Aus den entgegengesetzten Lagern stellen wir jenen Klagen des „Rembrandtdeutschen", die doch um kaum zehn Jahre zurückliegen, zwei Zeugnisse entgegen. Richard Dehmel schreibt:

Als wenn wir nicht in einer Renaissance lebten, genau so heilig und furchtbar, so empfindsam und brutal, so todestoll und lebensträchtig wie die des Tre- bis Cinquecento mit ihren Genies: von Dante, Petrarca, Boccaccio bis Ariosto, Tasso, Luther, Shakespeare: von Giotto, Botticelli und van Eyck bis Michelangelo, Rafael, Holbein, Dürer: alle im Wettkampf, gerade wie bei uns seit Lessing, mit einer Unzahl großer und kleiner Talente, Schulen und Cliquen!

Und in den „Blättern für die Kunst" heißt es in gleich begeistert freudigem Hervorsprudeln der Gedanken:

Daß ein Strahl von Hellas auf uns fiel, daß unsere Jugend jetzt das Leben nicht mehr niedrig, sondern glühend anzusehen beginnt: daß sie im Leiblichen und Geistigen nach schönen Maßen sucht: daß sie von der Schwärmerei für seichte allgemeine Bildung und Beglückung sich ebenso gelöst hat als von verjährter, landsknechtischer Barbarei: daß sie die steife Gradheit, sowie das Geduckte, Lastentragende der Umlebenden als häßlich vermeidet und freien Hauptes schön durch das Leben schreiten will: daß sie schließlich auch ihr Volkstum groß und nicht im beschränkten Sinne eines Stammes auffaßt: darin finde man den Umschwung des deutschen Wesens bei der Jahrhundertwende.

Nicht jede Hoffnung wird sich erfüllen, nicht jede Abwehr früherer Art sich als berechtigt erweisen. Aber wir glauben an die Kraft des wiedererwachten Idealismus; wir glauben an die Macht der deutschen Volksseele; wir glauben an den Ernst der Künstler von heute. Und deshalb glauben wir mit Stefan George an eine glänzende Wiedergeburt in der Kunst — und nicht nur in der Kunst. Ein neues Leben, eine neue Kultur muß dem größten der lebenden Völker erblühen, eine Zeit, die Kraft der Herrschaft eint mit Zartheit des Empfindens und Sicherheit des Erkennens mit Schönheit des Gestaltens. Die Zeit muß kommen, wenn wir uns nur jene beiden Mächte zu wahren wissen, die Goethe den Deutschen als die deutschesten ans Herz legte: Ernst und Liebe. Freilich haben sie auch heut der Feinde fast zu viel. Aber wenn der Ernst und die Liebe siegen, dann beherrscht deutscher Geist die Welt und auf lange die Zeiten. Und darauf vertrauen wir, wie Gottfried Keller darauf vertraute, als er vor vierzig Jahren beim „Großen Schillerfest" das künftige Geschick unserer Kunst und unseres Volkes am Festfeuer erblickte:

Seine unsichtbaren Hüter
Lehnten am Standartenschaft
In den goldnen Waffenröcken:
Das Gewissen und die Kraft!

Annalen.

Durchweg habe ich bei meinem Buch neben dem wissenschaftlichen den praktischen Zweck im Auge zu behalten gesucht. Wo er es zu fordern schien, habe ich auch kleine Wiederholungen nicht gescheut. Als eine Art Repetition möchte ich auch die folgenden „Annalen" auffassen, deren Inhalt in Bezug auf Auswahl und Verteilung der Daten zum Text in innigster Beziehung steht. Sie wollen nicht nur künstlerisch wertvolle, sondern auch bloß charakteristische Werke verzeichnen, so daß die Aufnahme nicht als Werturteil aufzufassen ist.

Ihre Anordnung ist innerhalb der einzelnen Jahre durch die Gattung bestimmt: Drama, Epos (die Novellen in der Regel nach den Romanen), Lyrik, Didaktik, Wissenschaftliche Litteratur und Verwandtes, Litteraturgeschichte, Außerdeutsche Litteratur, Politische und kulturhistorische Ereignisse von litterarischer Bedeutung.

1800. „Maria Stuart". — Jean Pauls „Titan". — Tieck „Poetisches Journal".
1801. „Jungfrau von Orleans". — J. J. Engel „Herr Lorenz Stark". — Tiedges „Urania".
1801—1804. A. W. Schlegels Vorlesungen in Berlin.
1802. Novalis' Schriften erschienen.
1803. „Braut von Messina". — Hebels „Alemannische Gedichte". E. M. Arndts „Gedichte".
1804. „Wilhelm Tell".
1805. Herders „Cid". — Krummacher „Parabeln". — Goethe „Winckelmann und sein Jahrhundert". — Schillers Tod.
1806. „Des Knaben Wunderhorn". — Schlacht bei Jena.
1807. Fichtes „Reden an die deutsche Nation". Arndts „Geist der Zeit".
1808. „Faust" Erster Teil erschienen. Kleists „Penthesilea". — „Trösteinsamkeit", hersg. von Achim v. Arnim. — Fr. Schlegel „Sprache und Weisheit der Indier". A. v. Humboldt „Ansichten der Natur".
1808 f. J. P. Hebel „Rheinländischer Hausfreund".
1809. „Pandora". Zacharias Werner „Der 24. Februar". — „Die Wahlverwandtschaften". — Wilhelm von Humboldt Leiter des Unterrichtswesens in Preußen.
1810. H. v. Kleist „Käthchen von Heilbronn". — Derf.: „Erzählungen". Arnims „Gräfin Dolores". — Jahn „Deutsches Volkstum". Niebuhrs Vorlesungen über Römische Geschichte. — Eröffnung der Universität Berlin.
1811. Arnim „Halle und Jerusalem". Kleist „Der zerbrochene Krug" erschienen. — Goethes „Dichtung und Wahrheit" beginnt zu erscheinen.

Fouqué „Undine". Justinus Kerner „Reiseschatten". — Niebuhrs Römische Geschichte beginnt.

1812. Tieck „Phantasus". „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm. (—1815).

1813. Müllners „Schuld". — Th. Körners Tod.

1813—15. Freiheitskriege.

1814. Chamisso „Peter Schlemihl". — Körners „Leier und Schwert". — Görres „Rheinischer Merkur". Savigny „Vom Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung". — W. Scott „Waverley".

1814—22. E. Th. A. Hoffmann Erzählungen.

1815. Goethe „Des Epimenides Erwachen". — Schenkendorfs und Uhlands Gedichte. — Bundesakte vom 8. Juni.

1815 f. Bérangers Lieder.

1816. Arnold „Der Pfingstmontag". — Goethes „Italienische Reise erschienen. Claurens „Mimili". — K. Lachmann „Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Not".

1817. Grillparzers „Ahnfrau". — Arnim „Kronenwächter". Brentano „Kasperl und Annerl". — Claus Harms „75 Thesen". Wartburgfest.

1818. Grillparzer „Sappho". — Ernst Schulzes „Bezauberte Rose". — W. Müllers „Müllerlieder".

1819. Goethes „Westöstlicher Divan". — Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung". J. Grimm Deutsche Grammatik. — Ermordung Kotzebues.

1820. K. Malß „Der alte Bürgerkapitän".

1821. Grillparzers „Goldenes Vließ". Kleists „Herrmannsschlacht" und „Prinz von Homburg" aus dem Nachlaß herausg. — Goethe „Wilhelm Meisters Wanderjahre". — Platens Gedichte. Tiecks Gedichte. W. Müller „Lieder der Griechen". — Napoleon gest. Aufstand der Griechen. Webers „Freischütz".

1821 f. Tiecks Novellen. 1821—1850 Blüte der leichten Erzählungslitteratur.

1822. Rückert „Östliche Rosen" und „Liebesfrühling". Heine „Gedichte". — W. v. Humboldts „Briefe an eine Freundin" beginnen. — Uhland „Walther von der Vogelweide". — Erste Naturforscherversammlung.

1823. Raimund „Der Barometermacher auf der Zauberinsel". — F. Ch. Schlosser „Geschichte des 18. Jahrhunderts".

1824. Grabbe „Don Juan und Faust". Raimund „Diamant des Geisterkönigs". — L. Ranke „Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber".

1824—28. Zschokke Ausgewählte Schriften.

1825. Grillparzer „König Ottokars Glück und Ende". — Abr. Em. Fröhlichs Fabeln. — Thronbesteigung König Ludwigs von Bayern.

1826. Platens „Verhängnisvolle Gabel". — Tieck „Aufruhr in den Cevennen". Heine „Reisebilder". Eichendorff „Aus dem Leben eines Taugenichts". W. Hauff „Lichtenstein". Aurbacher „Volksbüchlein". — Hölderlins Gedichte erschienen. J. Kerner Gedichte. — Rückerts „Makamen". — Begründung der „Monumenta Germaniae historica". Lachmanns Ausgabe des Nibelungenliedes.

1827. Spindler „Der Jude". Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes. — Heine „Buch der Lieder. Zedlitz „Totenkränze". Hauff „Phantasien im Bremer Ratskeller". — W. Menzel „Die deutsche Litteratur".

1827—32. Goethes Werke, Ausgabe letzter Hand, in 40 Bänden.
1828. Grillparzer „Ein treuer Diener seines Herrn". Raimund „Alpenkönig und Menschenfeind". — Platen „Gedichte". — J. Grimm „Rechtsaltertümer". — V. Hugo „Les orientales".
1828—29. Goethes Briefwechsel mit Schiller erschienen.
1829. Platen „Der Romantische Oedipus".
1830. Anastasius Grün „Der letzte Ritter". — Pückler „Briefe eines Verstorbenen". — Juli-Revolution.
1830—34. Börne „Briefe aus Paris".
1831. Grillparzer „Des Meeres und der Liebe Wellen". Grabbe „Napoleon". — Mosen „Ritter Wahn". — Anastasius Grün „Spaziergänge".
1832. Goethe „Faust", Zweiter Teil, erschienen. Immermann „Merlin" und „Alexis". — Wil. Alexis „Cabanis". Mörike „Maler Nolten". Rehfues „Scipio Cicala". — Lenau „Gedichte". — K. J. Weber „Demokritos" erschienen (—1835). — Goethes Tod. Hambacher Fest.
1833. Raimund „Der Verschwender". — Platen „Die Abassiden". — Spitta „Psalter und Harfe". K. Mayer „Gedichte". — Heine „Französische Zustände". — Rahel „Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" erschienen. — George Sand „Lélia".
1834. Grillparzer „Der Traum ein Leben". — Sealsfield „Der Virey und die Aristokraten". — Leop. Schefer „Laienbrevier". — Ranke „Römische Päpste" (—1836). Hase „Kirchengeschichte". — Wienbarg „Ästhetische Feldzüge". — Selbstmord der Charlotte Stieglitz. Zollverein.
1835. G. Büchner „Dantons Tod". Grabbe „Hannibal". Gutzkow „Nero". Lenau „Faust". Bauernfeld „Bürgerlich und Romantisch". — Bettina „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde". „Charlotte Stieglitz. Ein Denkmal" erschienen. Gutzkow „Wally". Th. Mundt „Madonna". — D. Fr. Strauß „Leben Jesu". — Gervinus „Geschichte der deutschen Nationallitteratur". — W. Menzels Denunziation.
1836. Immermann „Die Epigonen". Biernatzky „Die Hallig". G. Büchner „Lenz". — Feuchtersleben „Gedichte". — Heine „Romantische Schule".
1836—39. Rückert „Weisheit des Brahmanen".
1837. Grillparzer „Die Jüdin von Toledo". Halm „Griseldis". — Lenau „Savonarola". — Eichendorff „Gedichte". Annette v. Droste „Gedichte". Reinick „Liederbuch eines Malers". — Eckermann „Gespräche mit Goethe" erschienen. — Protest der Göttinger Sieben.
1838. Grabbe „Hermannsschlacht". — Meinhold „Die Bernsteinhexe". — Ed. Mörike, Freiligrath: Gedichte. — Feuchtersleben „Diätetik der Seele".
1839. Gutzkow „Richard Savage". — Immermann „Münchhausen". — Ranke „Deutsche Geschichte" (—1847).
1840. Hebbel „Judith". Grillparzer „Weh dem, der lügt". — Tieck „Vittoria Accorombona". Wil. Alexis „Der Roland von Berlin". Bettina „Die Günderode". Immermann „Tristan und Isolde". — Geibel „Gedichte". — Heine „Über Börne". E. M. Arndt „Erinnerungen". — Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV.
1840 f. Heines Zeitgedichte.
1841. Hebbel „Judith" erschienen, „Genoveva". Niebergall „Der Datterich". —

Jer. Gotthelf „Uli der Knecht". Sealsfield „Das Kajütenbuch". — Hoffmann v. Fallersleben „Unpolitische Lieder". G. Herwegh „Gedichte eines Lebendigen". Gedichte von Hebbel und Betty Paoli. — L. Feuerbach „Wesen des Christentums".

1842. Halm „Der Sohn der Wildnis". — Lenau „Albigenser". — Dingelstedt „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters". Strachwitz „Lieder eines Erwachenden". Sallet „Laienevangelium". — „Der neue Pitaval". — Mundt „Geschichte der Litteratur der Gegenwart". — Eugène Sue „Les mystères de Paris" (—1843). — Brand von Hamburg.

1843. Prutz „Die Politische Wochenstube". — Meinhold „Die Bernsteinhexe" erschienen. — Th. Storm, Th. u. T. Mommsen „Liederbuch dreier Freunde". — H. Kurz „Schillers Heimatjahre". — Varnhagen „Denkwürdigkeiten" (—1846). L. Feuerbach „Grundzüge der Philosophie der Zukunft".

1843—54. Auerbach „Schwarzwälder Dorfgeschichten".

1844. Gutzkow „Zopf und Schwert". Hebbel „Maria Magdalena". — Bettina „Frühlingskranz". — Heine „Neue Gedichte". Annette von Droste „Gedichte" (zweite Sammlung). Heine „Deutschland. Ein Wintermärchen". — Ronge und der Deutsch-Katholicismus.

1844—50. Stifter „Studien".

1845. Holtei „Theater". — Scherenberg „Gedichte". — Arndt „Schriften für und an seine lieben Deutschen". Dahlmann „Geschichte der Französischen Revolution". Max Stirner „Der Einzige und sein Eigentum". Feuerbach „Wesen der Religion". — Vilmar „Geschichte der deutschen Nationallitteratur". — R. Wagner „Tannhäuser".

1845—58. A. v. Humboldt „Kosmos". 1845 f. „Fliegende Blätter".

1846. W. Alexis „Die Hosen des Herrn von Bredow". Gräfin Hahn „Sibylle". — G. Keller „Gedichte". L. Pfau „Gedichte". Freiligrath „Ein Glaubensbekenntnis" und „Ça ira".

1847. Gutzkow „Uriel Acosta". Laube „Die Karlsschüler". G. Freytag „Die Valentine" und „Graf Waldemar". — Heine „Atta Troll". — W. v. Humboldt „Briefe an eine Freundin" erschienen.

1847—58. Fr. Th. Vischer „Ästhetik".

1848. Griepenkerl „Robespierre". — Grillparzer „Der arme Spielmann". Kompert „Aus dem Ghetto". — Geibel „Juniuslieder". Strachwitz „Neue Gedichte". Kopisch „Gedichte". — Goethes Briefe an Frau von Stein erschienen. Wackernagel „Litteraturgeschichte" (—1856). — Begründung des „Kladderadatsch" und der „Grenzboten". — Revolution.

1849. Scherenberg „Waterloo". — Redwitz „Amaranth". — Freiligrath „Neuere politische und sociale Zeitgedichte" (—1850). — Justinus Kerner „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit". — Laube Direktor des Burgtheaters.

1850. O. Ludwig „Erbförster" erschienen. B. Auerbach „Andre Hofer". — Gotthelf „Elsi, die seltsame Magd". Gutzkow „Ritter vom Geist" (—1851). — Bodenstedt „1001 Tag im Orient". R. Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft". Danzel „Lessings Leben und Werke" (—1854). — „Litterarisches Centralblatt" begründet. — Konferenz von Olmütz.

1851. Hebbel „Herodes und Mariamne". — Holtei „Die Vagabunden". Roquette „Waldmeisters Brautfahrt". — Heine „Romanzero". Annette v. Droste „Das geistliche Jahr" erschienen. Bodenstedt „Lieder des Mirza Schaffy". Th. Fontane „Gedichte". J. Sturm „Gedichte". G. Keller „Neuere Gedichte". — Schopenhauer „Parerga und Paralipomena". W. A. Riehl „Land und Leute". Droysen „Leben Yorks". — Londoner Weltausstellung.

1851—55. G. Keller „Der grüne Heinrich". 1851—53. Ruskin „The stones of Venice".

1852. O. Ludwig „Die Makkabäer". — Wil. Alexis „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht". Th. Storm „Immensee". Kl. Groth „Quickborn". — R. Wagner „Oper und Drama". K. Vogt „Bilder aus dem Tierleben". — Staatsstreich Napoleons III.

1852—54. W. Jordan „Demiurgos".

1852—72. Kuno Fischer „Geschichte der neueren Philosophie".

1853. Hebbel „Gyges und sein Ring". — Stifter „Bunte Steine". Marie v. Nathusius „Aus dem Tagebuch eines armen Fräuleins". — Th. Storm „Gedichte".

1853—56. Krimkrieg.

1854. Halm „Fechter von Ravenna". G. Freytag „Die Journalisten". — Wil. Alexis „Isegrimm". Th. Mügge „Afraja". Scheffel „Trompeter von Säkkingen". — J. G. Fischer „Gedichte". — Th. Mommsen „Römische Geschichte" begonnen. L. Häusser „Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes" (—1857). K. Vogt „Köhlerglaube und Wissenschaft".

1855. Hebbel „Agnes Bernauer". — H. Kurz „Der Sonnenwirt". G. Freytag „Soll und Haben". P. Heyse „Novellen." — Giesebrecht „Geschichte der deutschen Kaiserzeit". J. Burckhardt „Cicerone". L. Büchner „Kraft und Stoff". H. Hettner „Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts" (—1870).

1856. Laube „Graf Essex". Brachvogel „Narciß". — Otto Ludwig „Zwischen Himmel und Erde". G. Keller „Leute von Seldwyla" Erster Teil. Auerbach „Barfüßele". W. H. Riehl „Kulturgeschichtliche Novellen". — H. v. Sybel „Über den Stand der neueren deutschen Geschichtschreibung".

1856—64. Lotze „Mikrokosmus".

1856—77. Gregorovius „Wanderjahre".

1857. W. Raabe „Aus der Chronik der Sperlingsgasse". Spielhagen „Clara Vere". Scheffel „Ekkehard". — Gerok „Palmblätter". — Flaubert „Mme. Bovary".

1858. E. M. Arndt „Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Frh. v. Stein". — Hamerling „Venus im Exil". — Gedichte der Luise Hensel, hersg. v. H. Kletke. — R. Gottschall „Poetik"

1858—61. Gutzkow „Der Zauberer von Rom". 1858 f. „Preußische Jahrbücher".

1859. Freytag „Die Fabier". — Gregorovius „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" (—1873). — G. Eliot „Adam Bede". — Ch. Darwin „Origin of species".

1859 f. H. Grimm „Essays". — 1859—62. G. Freytag „Bilder aus der deutschen Vergangenheit". — 1859—61. H. Th. Buckle „History of civilisation".

1860. Fritz Reuter „Franzosentid". Spielhagen „Problematische Naturen". —

B. Goltz „Typen der Gesellschaft". J. Burckhardt „Kultur der Renaissance in Italien". G. Semper „Der Stil" (—1864). — Garibaldi in Sizilien.

1861. G. v. Moser „Was denken Sie über Rußland?" — Storm „Drei Novellen". — Aufhebung der Leibeigenschaft.

1861—65. Amerikanischer Sezessionskrieg.

1862. Hebbel „Nibelungen". Fr. Th. Vischer „Faust", III. Teil. R. Wagner „Die Meistersinger von Nürnberg". — Scheffel „Ekkehard" erschienen. — Ibsen „Komödie der Liebe". Turgenjew „Väter und Söhne". Flaubert „Salammbô".

1862 f. Fontane „Wanderungen durch die Mark Brandenburg".

1862—66. Preußischer Verfassungskonflikt.

1863. Fritz Reuter „Festungstid". Riehl „Geschichten aus alter Zeit" (—1865). — Freytag „Technik des Dramas". — Ibsen „Kronprätendenten". Renan „Leben Jesu".

1864. Halm „Wildfeuer". — Fritz Reuter „Stromtid". Freytag „Verlorene Handschrift". Raabe „Der Hungerpastor". Wilbrandt „Geister und Menschen". Ebers „Eine ägyptische Königstochter".

1865. Auerbach „Auf der Höhe". W. Raabe „Drei Federn". — K. Stieler „Bergbleameln". — Eugen Dühring „Der Wert des Lebens". G. Waitz „Deutsche Verfassungsgeschichte" (2. Aufl.). — Julian Schmidt „Geschichte der deutschen Nationallitteratur seit Lessings Tode" (—1867). — Edmond und Jules de Goncourt „Germinie Lacerteux". Tolstoi „Krieg und Frieden".

1866. Bauernfeld „Aus der Gesellschaft". — Hamerling „Ahasverus in Rom". Fritz Reuter „Dörchläuchting". Spielhagen „In Reih und Glied". F. v. Saar „Innocens". — F. A. Lange „Geschichte des Materialismus". Ibsen „Brand". — Preußisch-österreichischer Krieg.

1866—68. H. Lingg „Die Völkerwanderung".

1866—72. Justi „Winckelmann".

1867. Lindner „Brutus und Collatinus". — Raabe „Abu Telfan". H. Hopfen „Verdorben zu Paris". — Schack „Gedichte". Scheffel „Gaudeamus". — Ibsen „Peer Gynt". Goncourt „Manette Salomon".

1868. Heyse „Colberg". — M. Greif „Gedichte". Ada Christen „Lieder einer Verlorenen". — Haeckel „Natürliche Schöpfungsgeschichte". — W. Scherer „Zur Geschichte der deutschen Sprache".

1868 f. Jordan „Die Nibelunge".

1869. Hamerling „König von Sion". Auerbach „Landhaus am Rhein". Spielhagen „Hammer und Amboß". — Grisebach „Der neue Tanhäuser". W. Jensen „Gedichte". — Ed. v. Hartmann „Philosophie des Unbewußten". Dühring „Kritische Geschichte der Philosophie". — Flaubert „L'éducation sentimentale".

1870. Anzengruber „Pfarrer von Kirchfeld". — W. Raabe „Der Schüdderump". W. Busch „Der heilige Antonius". — H. Lorm „Gedichte". — R. Haym „Die Romantische Schule". — Mark Twain „The Innocent's abroad". — Unfehlbarkeitserklärung. Aufrichtung des Königreichs Italien.

1870—71. Deutsch-französischer Krieg.

1871. Anzengruber „Der Meineidbauer". Alb. Lindner „Die Bluthochzeit".

W. Jordan „Durchs Ohr". — Luise von François „Die letzte Reckenburgerin". C. F. Meyer „Huttens letzte Tage". W. Busch „Die fromme Helene".

1871—77. Ruskin „Fors Clavigera". — 1871 f. Zola „Les Rougon-Macquart".

1872. Anzengruber „Die Kreuzelschreiber". Laube „Demetrius". Grillparzer „Jüdin von Toledo", „Libussa" u. a. erschienen. — G. Freytag „Die Ahnen" (—1880). G. Keller „Sieben Legenden". Fr. Halm „Novellen" erschienen. — D. Fr. Strauß „Der alte und der neue Glaube". K. Hase „Ideale und Irrtümer". Fr. Nietzsche „Die Geburt der Tragödie". H. Grimm „Leben Raphaels". — G. Brandes „Die Litteratur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen" (—1876). — Bismarcks Canossa-Rede.

1873. L'Arronge „Mein Leopold". — Heyse „Kinder der Welt". — Bret Harte „Californische Erzählungen" deutsch erschienen. Ibsen „Kaiser und Galiläer".

1873—76. Nietzsche „Unzeitgemäße Betrachtungen".

1874. Wilbrandt „Arria und Messalina". Anzengruber „Der G'wissenswurm". — G. Keller „Leute von Seldwyla" Zweiter Teil. Auerbach „Waldfried". W. Jordan „Nibelunge" Zweiter Teil. — Graf Schack „Nächte des Orients". Bodenstedt „Aus dem Nachlaß des Mirza Schaffy". — Haeckel „Anthropogenie". Scherr „Menschliche Tragikomödie". Treitschke „Zehn Jahre deutscher Kämpfe". — Flaubert „La tentation de St. Antoine".

1874 f. Hillebrand „Zeiten, Völker und Menschen". — „Deutsche Rundschau". — 1874—76 Tolstoi „Anna Karenina".

1875. Rosegger „Schriften des Waldschulmeisters". J. Wolff „Rattenfänger von Hameln". — Björnson „Ein Fallissement".

1876. Anzengruber „Doppelselbstmord". G. v. Moser „Der Veilchenfresser". — P. Heyse „Im Paradiese". Spielhagen „Sturmflut". Ferd. v. Saar „Novellen aus Österreich". M. v. Ebner „Božena". Kl. Groth „Ut min Jungsparadies". K. E. Franzos „Aus Halbasien". C. F. Meyer „Jürg Jenatsch". F. Dahn „Kampf um Rom". — Fechner „Vorschule der Ästhetik". — Schliemanns Funde in Mykenä und Ilios. Wagner „Ring der Nibelungen".

1876 f. Festspiele in Bayreuth.

1877. G. Ebers „Uarda". K. E. Franzos „Juden von Barnow". Th. Storm „Aquis submersus". J. Wolff „Der wilde Jäger". — E. v. Wildenbruch „Lieder und Gesänge". — H. Grimm „Vorlesungen über Goethe". Kürnberger „Litterarische Herzenssachen". — Ibsen „Stützen der Gesellschaft". Flaubert „Trois Contes". J. P. Jacobsen „Frau Marie Grubbe".

1877 f. J. Janssen „Geschichte des deutschen Volkes".

1878. Anzengruber „Das vierte Gebot", „Das Jungferngift", „Die Trutzige". L'Arronge „Dr. Klaus". — G. Keller „Züricher Novellen". G. Ebers „Homo sum". Th. Storm „Renate". F. W. Weber „Dreizehnlinden" erschienen. — Leutholds Gedichte erschienen. W. Baumbach „Lieder

eines fahrenden Gesellen". — Mauthner „Nach berühmten Mustern". — Goncourt „La fille Élisa". — Funde von Pergamon. Attentate auf Kaiser Wilhelm. Socialistengesetz. Berliner Konferenz.

1878—79. Nietzsche „Menschliches Allzumenschliches".

1879. Wildenbruch „Harold". — Fr. Th. Vischer „Auch Einer". — R. Hildebrand „Vom deutschen Sprachunterricht", 2. Aufl. — Ibsen „Nora".

1879 f. Treitschke „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert".

1879—80. G. Keller „Der Grüne Heinrich", zweite Bearbeitung.

1880. P. Lindau „Gräfin Lea". — C. F. Meyer „Der Heilige". Wildenbruch „Meister von Tanagra". J. Wolff „Tannhäuser". Steinhausen „Irmela". — M. v. Ebner-Eschenbach „Aphorismen". — Scherer „Geschichte der deutschen Litteratur" (—1883). R. Haym „Herder". — J. P. Jacobsen „Niels Lyhne". Zola und Freunde „Les soirées de Médan".

1881. G. Keller „Das Sinngedicht". Hopfen „Mein Onkel Don Juan". K. E. Franzos „Ein Kampf ums Recht". — F. W. Weber „Gedichte". — Nietzsche „Morgenröte". — Ibsen „Die Gespenster". Flaubert „Bouvard et Pécuchet".

1882. Wildenbruch „Die Karolinger", „Der Menonit". — A. Niemann „Bakchen u. Thyrsosträger". H. Seidel „Jorinde" (später „Leberecht Hühnchen"). K. Bleibtreu „Dies irae". — Fr. Th. Vischer „Lyrische Gänge". — Nietzsche „Die fröhliche Wissenschaft". — H. u. J. Hart „Kritische Waffengänge". — Ibsen „Der Volksfeind". — Wagner „Parsifal".

1883. Fitger „Von Gottes Gnaden". — Anzengruber „Der Sternsteinhof" (—1884). Kretzer „Die Verkommenen". Niemann „Die Grafen v. Altenschwerdt". Th. Fontane „Schach v. Wuthenow". H. Hoffmann „Der Hexenprediger". M. v. Ebner „Oversberg". C. F. Meyer „Das Leiden eines Knaben". H. v. Stein „Helden und Welt". — G. Keller „Gesammelte Gedichte". Prinz Schönaich „Dichtungen". H. Hopfen „Gedichte". Trojan „Scherzgedichte". — Dilthey „Einleitung in die Geisteswissenschaften". M. Nordau „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit".

1883 f. Erich Schmidt „Lessing".

1883—91. Fr. Nietzsche „Also sprach Zarathustra".

1884. Wildenbruch „Christoph Marlow". O. Blumenthal „Der Probepfeil". — Anzengruber „Der Schandfleck". E. Marriot „Der geistliche Tod". H. Hoffmann „Im Lande der Phäaken". C. F. Meyer „Die Hochzeit des Mönchs". — D. v. Liliencron „Adjutantenritte". Wildenbruch „Dichtungen und Balladen". — K. Bleibtreu „Lyrisches Tagebuch". — U. v. Wilamowitz „Homerische Untersuchungen". — Brahm „Heinrich v. Kleist". — Ibsen „Die Wildente".

1884 f. Ed. Meyer „Geschichte des Altertums".

1885. Th. Pantenius „Die von Kelles". Ossip Schubin „Gloria victis". — W. Arent „Moderne Dichtercharaktere". P. Heyse „Spruchbüchlein". — K. Stieler „Winteridyll". — K. Bleibtreu „Revolution der Litteratur". — Gründung des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins.

1886. Wildenbruch „Das neue Gebot". Heyse „Der Roman der Stiftsdame". Marg. von Bülow „Jonas Briccius" erschienen. Hel. Böhlau „Der schöne Valentin". G. Keller „Martin Salander". D. v. Liliencron

„Breide Hummelsbüttel". — W. Hertz „Spielmannsbuch". — Nietzsche „Jenseits von Gut und Böse". P. de Lagarde „Deutsche Schriften". — Ibsen „Rosmersholm".

1887. Anzengruber „Stahl und Stein". — Sudermann „Frau Sorge". M. v. Ebner „Das Gemeindekind". P. Heyse „Villa Falconieri". C. F. Meyer „Die Versuchung des Pescara". — H. Hart „Lied der Menschheit". — Nietzsche „Zur Genealogie der Moral". Freytag „Aufsätze" erschienen. — V. Hehn „Gedanken über Goethe". — Tolstoi „Macht der Finsternis". Strindberg „Der Vater". — Septennatsstreit.

1887 f. Ribbeck „Geschichte der Römischen Dichtung". — Weimarer Goetheausgabe.

1888. Sudermann „Die Ehre". — Derf. „Die Geschwister". Fontane „Irrungen, Wirrungen". Kretzer „Meister Timpe". Rosegger „Jakob der Letzte". Hel. Böhlau „Ratsmädelgeschichten". Hamerling „Homunculus". Liliencron „Unter flatternden Fahnen". — H. v. Steins Nachlaß erschienen. — K. Justi „Velasquez". — Ibsen „Die Frau vom Meere". Strindberg „Fräulein Julie". — Kaiser Wilhelms Tod.

1889. Wilbrandt „Der Meister von Palmyra". Anzengruber „Heimg'funden". Holz und Schlaf „Die Familie Selicke". Hauptmann „Vor Sonnenaufgang". — Sudermann „Der Katzensteg". D. v. Liliencron „Der Mäcen". Holz und Schlaf „Papa Hamlet". — D. v. Liliencron „Gedichte". Isolde Kurz „Gedichte". — Nietzsche „Götzendämmerung". U. v. Wilamowitz „Einleitung in die Attische Tragödie". — O. Schroeder „Vom papiernen Stil". — Huysmans „A rebours". — Gründung der „Freien Bühne" in Berlin.

1889 f. Sybel „Begründung des Deutschen Reichs".

1889—92. Brahm „Schiller".

1890. Hauptmann „Friedensfest". Sudermann „Die Ehre" erschienen. — K. E. Franzos „Judith Trachtenberg". W. Siegfried „Tino Moralt". H. Bahr „Die gute Schule". H. Hoffmann „Der eiserne Rittmeister". C. F. Meyer „Angela Borgia". Isolde Kurz „Florentiner Novellen", „Phantasien und Märchen". Ilse Frapan „Zwischen Elbe und Alster". M. v. Ebner „Unsühnbar". Fontane „Stine". — L. Fulda „Gedichte". Stefan George „Hymnen". — Langbehn „Rembrandt als Erzieher". H. Grimm „Homer". — Bahr „Zur Kritik der Moderne". — P. Loti „Pêcheurs d'Islande". — Lessingdenkmal in Berlin. Freie Volksbühne in Berlin. G. Keller gest. Entlassung des Fürsten Bismarck.

1890 f. J. Minor „Schiller".

1891. Wildenbruch „Die Haubenlerche". Hauptmann „Einsame Menschen". Sudermann „Sodoms Ende". — Fontane „Unwiederbringlich". W. Bölsche „Die Mittagsgöttin". J. J. David „Blut". — Stefan George „Pilgerfahrt". Dörmann „Neurotica". Dehmel „Erlösungen". Henckell „Trutznachtigall". — Oeser „Archemoros". Bleibtreu „Letzte Wahrheiten". — U. v. Wilamowitz „Des Euripides Hippolytos". — Bahr „Überwindung des Naturalismus". Wustmann „Allerhand Sprachdummheiten". — Ibsen „Hedda Gabler". Maeterlinck „La princesse Maleine". Rudyard Kipling „The light that failed".

1891 f. K. Lamprecht „Deutsche Geschichte".

1891—93. Arno Holz „Die Kunst".

1892. Hauptmann „Die Weber", „College Crampton". E. v. Wolzogen „Das Lumpengesindel". Joh. Schlaf „Meister Oelze". Ric. Huch „Evoë". Hofmannsthal „Gestern", „Der Tod Tizians". — Fontane „Frau Jenny Treibel". Hauptmann „Der Apostel, Bahnwärter Thiel". Hartleben „Geschichte vom abgerissenen Knopf". P. Heyse „Merlin". Wilbrandt „Hermann Ifinger". Spitteler „Gustav". Herm. Billinger „Schwarzwaldgeschichten". — Stefan George „Algabal". C. Busse „Gedichte". J. Schlaf „In Dingsda". — M. v. Ebner „Parabeln". Spitteler „Litterarische Gleichnisse". — Molières Meisterwerke übersetzt von Fulda. — Harden „Apostata". Moltkes Schriften erschienen. — Verlaine „Choix de poésies". Maeterlinck „Les Aveugles, L'Intruse".

1892—94. Charl. Niese „Aus dänischer Zeit". — 1892 f. „Blätter für die Kunst". — Zeitschrift „Die Zukunft".

1893. Hauptmann „Hannele", „Der Biberpelz". Sudermann „Heimat". Fulda „Der Talisman". Hartleben „Hanna Jagert". Halbe „Jugend". Rosmer „Dämmerung". Schnitzler „Anatol". — W. Siegfried „Fermont". Ric. Huch „Ludolf Ursleu". — Dehmel „Aber die Liebe". G. Falke „Tanz und Andacht". F. v. Saar „Wiener Elegien". — Th. Fontane „Meine Kinderjahre". — Ad. Hildebrand „Das Problem der Form". R. Muther „Geschichte der Malerei". Nordau „Entartung". Koser „Friedrich der Große". — Ibsen „Baumeister Solneß". Anatole France „La rôtisserie de la Reine Pédauque". Rudyard Kipling „Many inventions".

1894. J. Ruederer „Die Fahnenweihe". — Sudermann „Es war". H. Bahr „Caph". M. v. Ebner „Das Schädliche". — Ric. Huch „Gedichte". G. Falke „Zwischen zwei Nächten". Joh. Ambrosius „Gedichte". — E. Grosse „Die Anfänge der Kunst". — Rudyard Kipling „The Jungle Book".

1895. Hauptmann „Florian Geyer". Fulda „Robinsons Eiland". — Fontane „Effi Briest". Wilbrandt „Die Osterinsel". E. von Wolzogen „Ecce ego". W. v. Polenz „Der Büttnerbauer". Gabriele Reuter „Aus guter Familie". R. Lindau „Ein ganzes Leben". Isolde Kurz „Italienische Erzählungen". Schnitzler „Sterben". Hartleben „Vom gastfreien Pastor". — L. Andrian „Der Garten der Erkenntnis". Stefan George „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte". Busse „Neue Gedichte". R. Dehmel „Lebensblätter". F. Lienhard „Lieder eines Elsässers". — Selma Lagerlöf „Gösta Berlingssaga". Hamsun „Pan". — Umsturzvorlage.

1895 f. Zeitschrift „Jugend". Zeitschrift „Pan".

1896. Wildenbruch „Heinrich und Heinrichs Geschlecht". Sudermann „Morituri". Hauptmann „Die versunkene Glocke". Schnitzler „Liebelei". G. Hirschfeld „Die Mütter". Arno Holz „Socialaristokraten". — M. v. Ebner „Rittmeister Brand", „Bertram Vogelweid". Hel. Böhlau „Der Rangierbahnhof". Ric. Huch „Der Mondreigen von Schlaraffis". J. Ruederer „Tragikomödien". Ans. Heine „Drei Novellen". — D. v. Liliencron „Ausgewählte Gedichte". J. Schlaf „Frühling". Dehmel „Weib und

Welt". Fr. Evers „Hohe Lieder". P. Altenberg „Wie ich es sehe". — Spitteler „Balladen". — C. Fiedler „Schriften über Kunst" erschienen C. Neumann „Der Kampf um die neue Kunst". Gildemeister „Essays". Gomperz „Griechische Denker" I. — Ibsen „John Gabriel Borkman". Björnson „Über unsere Kraft" Zweiter Teil.

1896 f. Zeitschrift „Simplicissimus".

1897. Wildenbruch „Willehalm". Hartleben „Die sittliche Forderung". — Kretzer „Das Gesicht Christi". W. v. Polenz „Der Grabenhäger". Rosegger „Das ewige Licht". J. Wassermann „Die Juden von Zirndorf". W. Siegfried „Um der Heimat willen". Bierbaum „Stilpe". Hel. Böhlau „Das Recht der Mutter", „Verspielte Leute". Clara Viebig „Kinder der Eifel". — Schlenther „Gerhart Hauptmann". H. Bahr „Renaissance". — An. France „Le jardin d'Épicure".

1897 f. Nietzsche-Ausgabe.

1898. Hauptmann „Fuhrmann Henschel". Halbe „Mutter Erde". Sudermann „Johannes". — Fontane „Der Stechlin". Ompteda „Der Ceremonienmeister". Kurt Martens „Roman aus der Décadence". Spitteler „Conrad der Leutnant". — Stefan George „Das Jahr der Seele". Mombert „Die Schöpfung". — Coßmann „Aphorismen". — Bismarck „Gedanken und Erinnerungen". J. Burckhardts Nachlaß erschienen. W. Bölsche „Liebesleben in der Natur". Erich Marcks „Kaiser Wilhelm". — Rostand „Cyrano de Bergerac". — Fürst Bismarck gest. Th. Fontane gest. C. F. Meyer gest.

1899. Dreyer „Hans". Hofmannsthal „Theater in Versen". Bierbaum „Gugeline". G. Fuchs „Till Eulenspiegel". — Jacobowski „Loki". — Hel. Böhlau „Adam und Eva" („Halbtier"). H. v. Kahlenberg „Das Nixchen". J. Ruederer „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten". — „Blätter für die Kunst", Auswahl. — P. Sirius „1001 Gedanken". — U. v. Wilamowitz „Griechische Tragödien". J. Hart „Der neue Gott". — Ric. Huch „Blütezeit der Romantik".

1900. Hauptmann „Schluck und Jau". Halbe „Das tausendjährige Reich". Dreyer „Der Probekandidat". — Ricarda Huch „Fra Celeste". G. v. Ompteda „Eysen". W. v. Polenz „Thekla Lüdekind". — Stefan George „Der Teppich des Lebens". Dehmel „Lucifer". — Ibsen „Wenn wir Toten erwachen".

Register.

A.

Adler, F., 910.
Ahlefeld, Elise Gräfin v., 116.
Ahlfeld, Fr., 624.
Aho, Juhani, 486.
Aischylos, 304. 468. 700.
Alberti, C., 760. **787.**
Alexander Graf v. Württemberg **46.** 179.
Alexis, Willibald, 103. 108. 109. **111** f. 119. 124. 161. 230. 241. 319. 322. 340. 360. 397. 399. 402. 439. 443. 454. 473. 510. 527. 539. 570. 704. 799.
„Allgemeine Zeitung", 19.
Allitteration, 369.
Allmers, H., **540.**
Altenberg, P., 804. 864. 879. 897. **912** f.
Altgermanische Poesie, 108. 250. 423. 425. 426. 470 f. 483. 754.
Ambrosius, Joh., 584. 617. 618. 657. **920** f.
Amerika, 97. 175.
Amiel, 178. 725.
Andersen, H. Chr., 29. 538. 844. 912.
Andreas-Salomé, Lou, 726.
Andrian, L., 898. 911 f.
Angelus Silesius, 2. 44. 193. 374. 806.
d'Annunzio, G., 486.
Anonymität, 510.
Anschauung, 22 f. 878.
Anzengruber, L., 158. 257. 455. 494. 580. 602. 612. 621. 633. 653. **662** f. 679. 681. 682. 686. 691. 745. 749. 807. 814. 837. 881. 888.
Aphorismen, 11. 599. 725.
Aphorismus, 725. 924 f.
Arent, W., 760. 783. 818.
Arioſto, 415. 422. 554. 583.
Aristophanes, 120. 381. 666. 669. 843.
Aristoteles, 585. 701.
Arndt, E. M., 19. 20. 29. 48. 90. 148. 246.
Arneth, A. v., 49.
Arnim, Achim v., 1. 6. 10. 22. **30** f. 88. 101. 269. 311. 364. 780.
Arnim, Bettina s. u. Bettina.
Arnold, G. D., 92. 94.
Assing, Ludm., 81. 86.
Auerbach, B., 45. 229. 249. **250** f. 260. 277. 312. 313. 319. 331. 396. 404. 406. 411. 433. 453. 507. 570. 581. 582. 604. 605. 621. 626. 644. 665. 675. 676. 680. 733.
Auersperg s. Anast. Grün.
Augier, E., 171. 218. 594. 850.
Aurbacher, L., **192** f.
Avenarius, Ferd., **869.**
„Avonianus", 814.

B.

Bach, S., 492.
Bacherl, Franz, 239.
Bächtold, J., 405. 406. 407. 412. 413. 557. 560.
Bacon, Lord, 52. 743.
Bahr, H., 571. 572. 579. 744. **755** f. 758. 787. 851. 870. 886. 890. 894. 897. 911. 923.
Bailleu, P., 640. 641.
Balladendichtung, 8. 45 f. 373.

435. 446. 495. 500. 515. 519. 728. 920.
Balzac, H. de, 110. 225. 328. 433. 646.
Bamberg, F., 276. 277.
Bamberger, L., 354. 587.
Bärmann, G. N., 93f.
Barrès, M., 756.
Bartels, Ad., 362. 882.
Barth, H., 20.
Baschkirtseff, M., 769.
Bastiat, 354.
Bastien-Lepage, J., 769.
Baudelaire, Ch., 124. 743. 760. 911.
Baudissin, Graf Wolf, 12. 392.
Bauernfeld, Ed. v., 169f. 223. 393. 889.
Baumbach, R., 533f. 922.
Baumgarten, H., 386f. 586. 641..
Baumgartner, Alex., 389.
Baur, F. Ch., 98.
Bayle, P., 182. 184. 468.
Beaumarchais, 348.
Bechstein, L., 311.
Beck, K., 249. 310. 345. 445. 737.
Becker, Aug., 230.
Becker, Karl, 799.
Becker, Nikolaus, 337f. 501.
Beckerath, H. v., 95.
Beethoven, 179. 203. 310. 360. 491. 911.
Behrends, Marie, 175.
Behringer, Edm., 572.
Bendemann, E., 118.
Benedix, Roderich, 170. 580. 621. 849.
Bennigsen, R. v., 623.
Béranger, 42. 348.
Berdrow, O., 24.
Beredsamkeit, 13. 29. 30. 94f.
Berg, Leo, 818.
Berger, A. Frh. v., 61. 579.
Berger, Ludw., 85.
Berlin, 12. 85. 87. 95. 110. 113. 117. 128. 145. 184. 218. 225. 246f. 251. 371. 410. 439 f. 458. 460. 480. 539. 580f. 591. 604. 625. 667. 685. 731. 881.
Berliner Roman 802.
„Berliner Wespen", 627.
Bernays, J., 387. 603.
Bernays, M., 586. 588.
Bernhardi, Th. v., 586.
Bernstein, A., 571.
Bernstein, E., s. E. Rosmer.
Bettelheim, A., 662. 668. 832.
Bettina, I. 10. 23. 32f. 38. 39. 45. 117. 150f. 164. 221. 242. 360. 370. 903. 904.
Beyrich, Clementine s. Clementine Helm.
Bezold, F. v., 387.
Biedermann, F. s. F. Dörmann.
Biedermeierzeit, 91. 109.
de Bièfve, E., 336.
Bierbaum, O. J., 785. 806f. 816. 831.
Biernatzki, J. Chr., 101f. 151. 233.
Binding, A., 245.
Binzer, Aug. v., 338.
Biographie, 386. 397. 683.
Björnson, Bj., 645. 743. 745. 746. 748. 749. 753. 832.
Birch-Pfeiffer, Ch., 647.
Bismarck, Otto v., 95. 147. 155. 236. 245. 247. 258. 260. 297. 355. 389. 573. 606. 623. 628. 685. 688. 741. 788. 875. 925.
Bitzius, A. s. J. Gotthelf.
Bleibtreu, K., 154. 162. 754f. 785. 786. 787. 793. 799. 802. 812. 818. 819. 863. 885.
„Blätter für die Kunst", 8. 913f. 926.
Blum, Robert, 246.
Blumauer, Al., 659.
Blumenhagen, W., 108.
Blumenthal, O., 171. 566. 581f. 622. 671. 690. 849.
Bluntschli, J. C., 350.
Boccaccio, 422. 432.
Boeckh, Aug., 37f. 196. 603.
Böcklin, A., 28. 29. 366. 367. 413. 587. 781. 807. 875. 915. 925.
Bode, W., 880.
Bodenstedt, Fr., 242. 360. 362. 363. 373. 377. 470. 483. 501f. 511. 520. 566.

Böhlau, Helene, 460. 539. 760. **766** f. 785. 787. 789. 791. 797. 852. 856. 870. 884. 897. 906. 908. 920.
Boisserée, Brüder, 366.
Bol, F., 742.
Bolin, W., 665. 676.
Bölsche, W., 126. 135. 520. **753**. 818. 870. 923.
Bopp, Fr., 98.
Börne, L., 9. **50** f. 114. 126. 131. 135. 142. 144. 196. 211. 212. 219. 240. 345. 347. 353. 641. 644. 719.
Bourget, P., 152. 579. 758. 787. 885.
Brachvogel, Alb., 360. **589** f. 612.
Brahm, O., 748. **749** f. 755. 786. **807** f. 818. 896. 923.
Brahms, J., 272.
Brandes, G., 125. 215. 605. 607. 608. 682. 745. 923 f.
„Brasilianerdrama", 824 f.
Brehm, A. E., 575.
Brentano, Cl., 1. 6. 10. 11. 17. **30** f. 52. 58. 65. 87. 101. 116. 134. 135. 150. 157. 193. 204. 217. 269. 313. 332. 333. 345. 364. 381. 415. 417. 478. 479. 659. 706. 780.
Bret Harte, 499. 582. 804.
Briefe, 24. 33. 50. 188. 190. 406. 419. 477. 524.
Brill, L., 265.
Brinckman, John, 93. **259**. 776.
Brücke, E., 20. 155. 380.
Brunn, H., 505, 510.
Brunner, Seb., 249. 353. 356. 368.
Buchausstattung 41. 922.
Bucher, Lothar, 247. 373.
Bücher, K., 880.
Büchner, G., 90. 160. 163. **164** f. 196. 214. 235. 248. 249. 438. 507. 534. 738. 811. 819.
Büchner, L., 164. 470. 510. 532. **633** f.
Bühler, M., 832.
Buckle, Th., 470. 509.
Bülow, Hans v., 266.
Bülow, Marg. v., **764**.
Bulthaupt, H., 582.
Burckhardt, J., **384** f. 505. 510. 556. 588. 708. 880.
Bürger, G. A., 46. 117. 158. 274 280. 282. 323. 324. 658.
Burns, R., 256. 343. 537. 921.
Busch, Wilhelm, 541. **628** f. 815.
Busse, C., 36. 364. 516 f. 519. 861. 863. 897. **919**. 922.
Byron, Lord, 44. 56. 81. **136** f. 140. 160. 172. 178. 262. 264. 329. 334. 583. 707. 755. 822. 885. 911.

C.

Calderon, P., 60. 79. 119.
Carlyle, Th., 20. 147. 685.
Carrière, M., 368.
„Causerie", 889.
Cellini, B., 500.
Cervantes, 118. 426. 594.
Chamisso, Ad. v., **41** f. 47. 57. 73. 88. 101. 179. 311. 332. 337. 397. 419.
Chateaubriand, F. R. de, 98.
Chemnitz, M. Fr., 338.
Chiasmus, 493. 506. 777.
Chiavacci, V., 571.
Christen, Ada, **660** f. 673.
Christian VIII., König v. Dänemark, 276.
Chronikroman, 103. 454, 484. 903.
Claudius, A., 480.
Clauren, H., 15. 18. 19. 89. 110. 239.
Cohn, F., 575.
Collin, J. v., **56**. 76.
Conflikt, 620. 623.
Conrad, M. G., **733** f. 785. 793. 799.
Conradi, H., 733. 783. **785**.
Conz, Ph., 780.
Cooper, J. F., 98.
Corneille, P., 276.
Cornelius, P., Componist, 266.
Cornelius, P., Maler, 40. 119.
Coßmann, P. N., 752. **925**.
Cotta, J. F., 19. 332.
Courbet, G., 512.
Courier, P. L., 50. 353 f.

Cramer, J. C., 227.
Croissant-Rust, Anna, 761. 866. 885. 888.
Curtius, E., 359. 360 f. 366. 381. 575.
Czolbe, H., 164.

D.

„Daheim", 19. 626.
Dahlmann, Fr. Chr., 246. 381. 382. 641.
Dahn, Felix, 362. 500. 527. 534 f. 573. 645. 911.
Daelen, Ed., 633.
Dante, 496. 583.
Darwin, Ch., 244. 468. 512. 638. 684. 700.
Daudet, A., 457. 463.
Daumer, G. Fr., 155. 267. 469. 504. 525. 715.
Dauthendey, M., 867.
David, J. H., 94.
David, J. J., 888.
Dehmel, R., 518. 742. 815. 868 f. 870. 919. 925 f.
Delacroix, E., 503.
Delbrück, H., 586.
Delle Grazie, M. E., 782.
Déry, J., 761. 895.
Descartes, R., 52.
Desillusionismus, 70. 163. 634. 768.
Dessoir, L., 589.
Detmold, J. H., 352. 501.
„Deutsche Rundschau", 19. 539. 581.
Devrient, Eduard, 312. 319. 595.
Devrient, Emil, 311.
Devrient, Ludwig, 95.
Dialektpoesie, 92 f. 253 f. 658. 921.
Diana, Comtesse, 454.
Dickens, Ch., 245. 257. 394. 396. 397. 403. 494. 795.
Diderot, D., 589. 889.
Diels, H., 872.
Diez, F., 603.
Dilettantismus, 9. 18. 46. 141. 910.
Dingelstedt, Fr. v., 229. 249. 344. 362. 363. 374. 504. 634. 641.
Dohm, E., 354.
Dohm, Hedwig, 699. 884.
Döllinger, J. J. v., 148. 632.
Dorfgeschichte, 117. 231. 252 f. 322.
Dörmann, Felix, 124. 911.
Dörne, K., 133.
Dostojewski, F., 249. 499. 510. 743.
Drake, F., 251.
Dranmor, 542. 543.
Dräseke, B., 148.
Dresden, 14. 223. 311.
Dreves, Leb., 356. 368 f.
Dreyer, M., 861. 883. 894. 920.
Droste-Hülshoff, Annette v., 6. 17. 56. 84. 87. 92. 119. 121 f. 125. 139. 149. 152. 156. 161. 204. 217. 232. 241. 264. 309. 322. 348. 374. 402. 425. 454. 510. 706.
Droysen, G., 7. 347. 382. 386. 740.
Duboc, Ch., 570.
du Bois-Reymond, E., 20. 539. 574. 582. 586. 876. 877.
Duffek, N., s. J. Rosen.
Dühring, Eugen, 621. 624. 626. 627. 634 f. 639. 640. 642. 651. 655. 658. 686. 688. 715. 716. 750.
Dumas, A., Vater, 108.
Dumas, A., Sohn, 171. 218. 666. 850.
Duncker, M., 386.
Duse, Eleonora, 218. 852.
Dutitre, Madame, 114.
Dyherrn, G. v., 706 f.

E.

Ebers, G., 229. 473. 494. 527. 534 f. 573. 647. 649. 753.
Ebert, K. E., 154.
Ebner-Eschenbach, Marie v., 6. 374. 375. 402. 403. 595 f. 605. 606. 620. 621. 816. 856.
Ebner-Eschenbach, Moriz v., 595.
Eckermann, J. P., 243.
Eckstein, E., 535 f.
Edda, 454. 470.

Eggers, Fr., 255. 615.
Eichendorff, J. v., 10. **35**f. 43. 56. 61. 87. 100. 107. 133. 142. 153. 163. 180. 200. 201. 211. 241. 368. 478. 479. 480. 481. 482. 533. 565. 607. 615. 768.
Eichrodt, L., **541**. 576.
Eliot, G., 81. 509. 588. 766. 794.
Elsässisches Theater, 893.
Elster, E., 125.
Emerson, R. W., 584. 585. 622. 751. 800.
Engel, J. J., **38**. 201.
Enghaus, Christ., 277.
Enk v. d. Burg, M., 237.
Epigramm=Novelle, 460. 777. 896.
Epitheton, 137. 419. 490. 616. 650.
Erdmannsdörffer, B., 387.
„Eritis sicut Deus", 369.
Ernst II. v. Koburg, 390.
Ernst, Otto, **807**. 816. 858f.
Ernst, P., 866. 867. 868. **887**.
Erzählungslitteratur, 107f. 803f.
Eschstruth, Nataly v., 760.
Essay, 583f. 593. 620. 752.
Euripides, 614.
„Europamüde", 97.
Evers, Fr., **922**.
Exner, Familie, 413.

F.

Factor, E., 910.
Fahrenheid, Fr. v., 367.
Falb, R., 682.
Falke, Gustav, 364. **919**.
Fallmerayer, J. Ph., 385. 502.
Farben, 335f. 919.
Fechner, G. Th., **155**. 159. 753.
Feuchtersleben, E. v., 196. 197. **207**f. 209. 241.
Feuerbach, Anf., Archäolog, 181.
Feuerbach, Anf., Jurist, 181.
Feuerbach, Anf., Maler, 366. 522. 624. 896.
Feuerbach, K., 181.
Feuerbach, Ludwig, 131. 152. **181**f. 240. 266. 267. 270. 378. 380. 410. 437. 637. 715.
Feuilleton, 9. 110. 354. 730.
Fichte, J. G., 13. 39. 50. **641**.
Ficker, J., 383.
Fidus 922.
Fiedler, C., 587. **752**f. 756.
Fielding, H., 494. 588. 681.
Fischer, J. G., 372. **512**f.
Fischer, Kuno, 509.
Fitger, A., **657**.
Flaischlen, C., 825. 830. 884.
Flaubert, G., 70. 433. 499. 509. 511. 512. 534. 621. 634. 690. 766. 794. 804.
„Fliegende Blätter", 19. 192.
Follen, K., 408.
Fontane, Th., **6**. 58. 144. 249. 370. 372. 385. 389. 402. 403. 412. 413. 421. 423. 431. 433. 434. **438**f. 467. 474. 478. 480. 481. 500. 502. 507. 511. 516. 539. 554. 590. 595. 597. 621. 633. 669. 675. 690. 700. 732. 773. 792. 795. 802. 803. 813. 818. 846. 860. 879. 897. 920. 923.
Fontenelle, B. de, 474.
Form u. Inhalt, 46. 55. 83. 119f. 134f. 179. 259. 262. 282. 293. 358. 376. 432f. 435. 469. 483. 501. 543. 548. 903. 913. 914. 922.
Forster, G., 230. 385.
Förster=Nietzsche, Elisabeth, 714. 726.
Fouqué, F. de la Motte, **29**. 31. 37. 42. 43. 87. 88. 101. 233. 264. 377. 844.
Fragmentendichter, 164.
France, An., 579. 773.
François, Louise v., 249. 370. 375. **401**f. 430. 442. 539. 764. 790.
Frankfurt a. M., 73. 92f. 467.
Frankl, L. A., 737.
Franz I., Kaiser v. Österreich, 65.
Franzos, K. E., 165. 571. **736**f. 761
Frapan, Ilse, 761. 776.
Frauenemancipation, 151. 191 235.
Frauenroman, 235. 760.

„Freie Bühne", 748. 758. 809. 818.
Freiheitskriege, 40. 48f. 88.
Freiligrath, F., 43. 45. 123. 138. 152. 158. 163. 175. 196. 210. 225. 244. 247. 262. **331**f. 345. 347. 348. 349. 361. 364. 370. 372. 389. 405. 406. 413. 435. 501. 524. 539. 622. 865. 922.
„Freimütige", Der, 111.
Frenzel, K., 214. 533. 577. **579**f. 587. 923.
Frey, Ad., 412. 413. 415. 423. 524.
Frey, Fr. H., s. Martin Greif.
Freytag, G., 19. 79. 108. 223. 228. 249. 312. 318. 328. 331. 375. **389**f. 402. 403. 412. 423. 425. 430. 431. 433. 445. 467. 473. 478. 491. 492. 495. 499. 505. 520. 527. 532. 553. 573. 577. 578. 580. 582. 587. 606. 614. 621. 641. 655. 788. 790. 849. 850. 920. 923.
Friedländer, M., 358.
Friedrich d. Gr., 101, 112. 116. 387. 398. 399. 532. 636. 743. 871.
Friedrich Wilhelm III., 15. 116. 248. 645.
Friedrich Wilhelm IV., **20. 102**f. 111. 139. 147. 149. 150. 227. 240. 248. 337. 349. 361. 593. 644.
Friesen, F., 29.
Fröhlich, Abr. Em., **107**.
Fröhlich, Kath., 73.
Frommel, E., 624.
Fuchs, G., 894.
Fulda, L., 537. 613. 619f. 795. 841. 854. **859**f. 880. 920.

G.

Gagern, H. v., 246.
Galen, Ph., 233.
Gall, Luise v., 232.
Gallait, L., 336.
Ganghofer, L., 677.
Garborg, A., 785. 791. **810**. 813. 814. 832.
Garschin, W., 830.
„Gartenlaube", 19. 626. 657. 921.
Gaudy, F. v., **42**. 228.
Gauß, K. Fr., 37.
Gautier, Th., 152.
Gavarni, 318. 511. 630.
„Gegenwart", 581.
Geibel, Em., 45. 332. 339. 342. **343**. 349. **356**f. 370. 371. 372. 377. 379. 380. 397. 442. 446. 483. 504. 515. 520. 532. 556. 559. 602. 603. 605. 620. 621. 654. 782. 786. 809. 813. 816. 847. 860. 922.
Geiger, Alb., 649.
Geistinger, Marie, 664.
Gellert, Chr. F., 3. 156.
Gemmel, C., 861.
Genelli, B., 366.
Geniekultus, 92. 152. 161. 172. 197. 707. 861.
Gentz, F. v., 18.
George, Stefan, 164. 366. 782. 804. 818. 870. 875. 879. 897. 913. **914**f. 922. 926.
Gerardy, P. 918.
Gerber, P., 565. 567.
Gerlach, L. v., 355.
Gerok, K., **540**f.
Gerstäcker, Fr., **97**f. 239. 502. 536.
Gervinus, G. G., **188**f. 473.
Geschichtschreibung, **99**f. 381f. 530.
„Gesellschaft", 733. 783.
Gibbon, E., 383. 387.
Giesebrecht, W. v., 99. 363.
Gildemeister, Otto, 19. 343. **583**. 587.
Gilm, H. v., **260**f.
Giseke, Rob., 235.
Giusti, G., 612.
Glaßbrenner, Ad., 58. 94. 354. 889.
Glück, Elisab., s. Paoli, Betty.
Gneist, R., 574. 623.
Gobineau, Graf, 751. 752.
Gödeke, K., 66. 188. 359. 360. 847.
Gogol, N., 245. 839.
Goldoni, C., 814.
Goldsmith, O., 202. 494. 588. 681.
Goltz, Bogumil, **157**.

Gomperz, Th., 575.
Goncourt, Brüder, 36. 118. 137. 311. 422. 433. 457. 473. 486. 511. 547. 621. 690. 794. 799. 809. 908. 913. 916.
Görres, J. J. v., 19. 24. 30. 211. 215. 222.
Goethe, Frau Aja, 34.
Goethe, J. W. v., **3**f. 7. 8f. 23. 24. 27. 28. 32. 36. 37. 38. 43. 46. 47. 49. 51. 54. 55. 65. 67. 73. 75. 81. 88. 92. 97. 98. 99. 100. 102. 103. 107. 109. 111. 114f. 119. 132. 134. 135. 137. 139. 144. 151. 154. 155. 163. 180. 183. 186. 202. 204. 207. 218. 221. 225. 232. 241. 243. 253. 260. 272. 281. 282. 283. 305. 315. 316. 317. 321. 328. 335. 347. 354. 357. 359. 360. 362. 369. 379. 393. 394. 402. 404. 405. 408. 410. 413. 414. 418. 419. 420. 428. 432. 434. 437. 438. 442. 444. 448. 450. 461. 465. 469. 470. 476. 478. 497. 504. 507. 522. 536. 541. 546. 547. 553. 565. 574. 576. 584. 585. 586. 588. 589. 594. 600. 605. 607. 616. 620. 622. 633. 636. 655. 666. 683. 684. 685. 710. 715. 722. 727. 731. 740. 743. 749. 751. 754. 757. 758. 767. 771. 778. 781. 784. 786. 789. 800. 803. 805. 808. 810. 819. 823. 826. 832. 840. 841. 843. 846. 853. 862. 866. 871. 882. 887. 889. 899. 910. 917. 926.
„Göttinger Hain", 260. 261. 784. 787.
Gottfried v. Straßburg, 200.
Gotthelf, Jer., 17. 101. **104**f. 111. 114. 124. 126. 174. 253. 388. 412. 414. 423. 438. 458. 592. 599. 649. 676. 794. 799.
Gottschall, Rud. v., **351**f.
Gottsched, J. Chr., 3.
Grabbe, Christian, 31. 76. 101. 150. 152. 154. **157**f. 166. 168. 170. 171. 193. 235. 240. 243. 261. 288. 299. 313. 438. 549. 559. 683. 754. 831.
Gradnauer, H., 809.
Greber, J., **893**.
Gregorovius, Ferd., 384. **385**f. 395. 443. 510. 526. 527. 650.
Greif, Martin, 500. **517**f. 650. 651. 742.
„Grenzboten", 184. 390. 714.
Griepenkerl, R., 163. 164. 313.
Grillparzer, F., 29. 56. 57. 59. 60. **63**f. 88. 89. 92. 113. 119. 122. 129. 151. 158. 185. 188. 209. 239. 241. 270. 276. 281. 282. 285. 297. 303. 304. 305. 316. 376. 393. 397. 412. 414. 434. 618. 666. 673. 684. 754. 807. 835. 860. 879.
Grimm, Herman, 32. 356. 539. 546. **583**f. 587. 588. 589. 602. 603. 617. 622. 711. 751. 753. 800. 876.
Grimm, Jacob, 10. 30. **31**f. 34. **37**f. 88. 246. 326. 381. 491. 585. 683.
Grimm, Wilhelm, 10. 30. 31. 37f. 88.
Grimme, F. W., 259. **572**.
Grimmelshausen, Chr. v., 2. 186.
Grisebach, Ed., 138. 543. 626. **658**f. 695.
Grosse, E., 880.
Grosse, J., 364. 365. **516**f. 519. 704
Großstadtpoesie, 439. 731. 735. 802. 916.
Grote, G., 187.
Groth, Klaus, 249. **255**f. 259. 260. 274. 377. 507.
Grübel, J. K., 93.
Grün, Anast., 43. 45. 177. 197. 204. **208**f. 225. 348. 372. 408. 598.
Gryphius, Andreas, 2. 84. 542.
Gubitz, Fr. W., 577.
Gumppenberg, H. v., 819.
Günderode, Karol. v., 33.
Günther, Chr., 3. 158. 859.
Gurlitt, Corn., 881.
Gutzkow, K., 17. 19. 51. 86. 101. 105. 110. 150. 151. 191. 196. 197. 212. 214. 216. 217. **218**f. 232. 233. 234. 235. 236. 240. 243. 248. 252. 276. 277. 279. 291. 307. 311. 347. 353. 360. 361. 437. 439. 450. 466. 480. 501. 510. 521. 576. 580. 591. 594.

620. 625. 666. 730. 774. 803. 830. 842. 856. 877. 886. 923.
Gyp, 94. 888.
Gyrowetz, Ad., 512.

H.

Haber, S., 628.
Haeckel, E., 20. 95. 621. 624. 626. 627. **638**f. 642. 651. 655. 686. 688. 753. 817.
Hackländer, Fr. W., 316. 395. 536.
Hafis, 120. 522.
Hagedorn, Fr., 3.
Hagen, Aug., **103**.
Hahn-Hahn, K. F. Graf v., 190. 569.
Hahn-Hahn, Gräfin Ida, **189**f. 203. 227. 234. 240. 588. 659. 741.
Halbe, Max, 793. 824. 826. 830. 858. **882**f. 888. 894. 920.
Haller, Alb. v., 3. 38. 143. 380. 469.
„Hallische Jahrbücher", 184.
Halm, Fr., 64. 78. 197. **236**f. 276. 291. 397. 501. 578.
Hamann, J. G., 247.
Hambacher Fest, 153.
Hamburg, 93f. 461. 776. 900. 902.
Hamerling, Rob., 365. 471. 516. 518. 524. **543**f. 561. 568. 570. 578. 602. 606. 619. 621. 682. 701. 742. 877.
Hamsun, K., 97. 152. 153.
Hansjakob, H., **649**.
Hanslick, Ed., 514. **577**. 579.
Hanssen, O., **785**. 851.
Harden, M., 748. **758**. 806. 870.
Hardt, E., 824.
Häring, W., s. Wil. Alexis.
Harms, Klaus, **30**. 148.
Harnack, Ad., 576.
Harnack, O., 583.
Hart, H., 365. 591f. **730**. 734. 748. 749. 750. 782. 787. 808. 818. 876. 887. 923.
Hart, J., 591f. **729**f. 744. 748. 749. 750. 753. 782. 787. 808. 818. 868. 870. 876. 911. 923.
Hartleben, O. E., 733. 782. 783. 784. **804**f. 824. 848. 854. **858**f. 861. 870.
Hartmann, Ed. v., 621. **626**f. 651. 662.
Hartmann, Moritz, 172. **514**. 526. 737.
Hartmann v. Aue, 200.
Hase, K., **148**f.
Hassenpflug, H. D. L. F. v., Minister, 355. 505.
Hauff, W., 108. **109**f. 228. 231. 321. 525.
Haupt, M., 397.
Hauptmann, Gerhart, 6. 28. 29. 93. 154. 158. 160. 163. 164. 218. 305. 309. 326. 365. 393. 432. 433. 434. 438. 580. 594. 671. 733. 748. 749. 753. 755. 787. 788. 809. 813. 814. 815. **816**f. 852. 854. 858. 861. 870. 881. 883. 885. 886. 887. 888. 897.
Hauptmann, K., **817**. 818.
Haushofer, M., **657**.
Hausrath, Ad., s. G. Taylor.
Häusser, L., 386. 509. 521. 526. 643.
Haym, R., **386**f. 390. 584.
Hebbel, Fr., 30. 72. 101. 153. 154. 163. 164. 168. 205. 214. 229. 240. 244. 247. 260. 270. 272. **273**f. 313. 316. 317. 318. 321. 324. 329. 331. 334. 344. 352. 357. 359. 360. 362. 365. 376. 390. 432. 440. 445. 452. 467. 469. 470. 482. 507. 524. 545. 603. 616. 621. 663. 742. 746. 751. 754. 808. 838. 853. 856.
Hebel, J. P., 16. 39. 210. 251. 255. 266. 353. 432. 491. 525. 527.
Hedrich, Fr., 515.
Hegel, 39. 51. 52. 180. 184. 213. 343. 386. 719. 720.
Heer, J. C., **801**.
Hegner, U., 407.
Hehn, V., 249. **260**. 586. 604. 685.
Heiberg, Asta, 569.
Heiberg, H., **569**.
Heidelberg, 409. 524. 643.
Heine, Anselm, 539. **905**f.
Heine, H., 6. 9. 19. 30. 43. 46. 47. 74. 87. 91. 96. 101. 107. 110. 111.

114. 120. **124**f. 145. 147. 149. 150. 152. 153. 158. 168. 180. 189. 196. 211. 212. 213. 219. 222. 225. 238. 240. 244. 262. 267. 279. 313. 332. 336. 344. 347. 349. 350. 358. 364. 369. 413. 419. 435. **436**f. 468. 503. 510. 514. 520. 525. 526. 530. 531. 532. 542. 548. 554. 559. 567. 576. 602. 629. 632. 634. 637. 654. 659. 660. 753. 758. 778. 813. 834. 862. 901. 911. 922.
Heine, Sal., 127.
Heine, Th. Th., 874.
Heinse, W., **14**. 217. 220. 267. 284.
Heinzen, K., 408.
Helferich, H., 880.
Helfert, J. Frh. v., 351.
Helm, Clem., **541**.
Helmholtz, H., 20. 155. 380. 539. **573**f. 627. 637. 925.
Henckell, K., 731. 733. 782. 783. **784**. 787. 809. 861. 922.
Hengstenberg, W., 212.
Henle, J., 20. 410.
Hensel, Luise, **87**f. 123. 156. 190.
Hensel, S., 87.
Hensel, Wilhelm, 85. 87. 150. 194.
Herder, J. G., 3. 8. 9. 13. 18. 32. 98. 103. 119. 215. 386. 418. 448. 468. 530. 576. 684. 775.
Herloßsohn, K., 310.
Heroenkultus, 546. 590. 685. 741. 875.
Herrig, H., **695**f. 744.
Herrmann, M., 840.
Hertz, W., 343. **654**f. 658.
Hervieu, P., 888.
Herwegh, Emma, 151.
Herwegh, G., 42. 44. 92. 111. 121. 139. 151. 152. 176. 210. 244. 247. 249. 262. 268. 339. 340. 342. **345**f. 355. 358. 359. 361. 368. 372. 376. 380. 388. 390. 408. 445. 450. 504. 556. 784.
Herzen, A., 212.
Hesekiel, G., **235**f.
Hesekiel, Ludovika, 236.
Hessel, K., 125.
Hessen, 93. 164. 168.
Hettner, H., 312. 324. 328. 393. 404. 406. **409**f. 411. 437. 510. 666. 667. 746. 807. 814.
Heydrich, M., 328.
Heyse, K. W. L., 603.
Heyse, P., 36. 66. 81. 201. 330. 343. 359. 362. 364. 365. 367. 371. 406. 411. 418. 429. 450. 484. 516. 519. 522. 532. 546. 566. 578. 581. 586. 594. **602**f. 619. 620. 626. 631. 698. 777. 782. 803. 816. 854. 860. 876. 898.
Hildebrand, Ad., 587. 847. 880. 916.
Hildebrand, R., 586. 691. **878**f.
Hildeck, Leo, 793. **907**.
Hillebrand, K., 190. 402. 546. 577. 586. **597**f. 714.
Hillebrand, Marie, 587.
Hillern, W. v., **647**f. 649.
Hippel, Th. G. v., 157.
Hirschfeld, G., 594. 861. **885**f. 888. 911.
Hirschfeld, Leo, **859**. 889.
Hirzel, S., 392.
Historischer Roman, 230. 252. **399**f. 455. **534**f. 704. 778.
Hitzig, Ed., 111.
Hoechstetter, Sophie, **907**.
Hoefer, E., 536.
Hoffbauer, Cl., 62.
Hoffmann, E. Th. A., 10. 11. 17. 22. **24**f. 28. 32. 35. 36. 88. 91. 126. 128. 136. 236. 266. 280. 299. 306. 310. 312. 313. 321. 323. 360. 417. 488. 490. 549. 563. 697. 735. 768. 779.
Hoffmann, Hans, 233. 460. 493. **777**f. 806.
Hoffmann, Heinr., 628.
Hoffmann, H., v. Fallersleben, 43. 144. **146**f. 156. 192. 196. 229. 256. 337. 347. 348. 351. 390. 391. 408. 603. 806.
Hoffory, J., 747.
Hofmann, A. W. v., 575.

Hofmannsthal, H. v., **891**f. 897. 898. 899. 907. 912. 915. 916. **917**f. 922.
Holder, A., 521.
Hölderlin, F., 1. 14. **21**f. 39. 56. 84. 177. 214. 347. 474. 483. 523. 524. 548. 559. 609. 614. 709. 710. 713.
Holländer, F., **785**. 802.
Holtei, K. v., 43. 108. **109**f. 152. 158. 234. 390. 397. 401. 432.
Hölty, L., 135. 260.
Holtzendorff, F. v., 574.
Holtzmann, Ad., 531.
Holz, Arno, 594. 733. 754. 782f. 786. 787. **809**f. 818. 820. 823. 830. 848. 851. 855. **863**f. 870. 887. 893. 897.
Homer, 305. 318. 414. 415. 425. 446. 584.
Hopfen, H., **646**f. 651. 652. 761. 782. 795. 796. 877.
Horaz, 142.
Hörmann, Angelika v., 262.
Hörmann, Ludwig v., 262.
Huch, Ricarda, 761. 773. 776. 870. 875. 879. 887. 891. **897**f. 906. 908.
Hüffer, H., 125.
Hugo, V., 1. 17. 54. 158. 245. 325. 343. 347. 581. 689. 703.
Humanität, 405. 872.
Humboldt, Al. v., 20. 41. 99. 156. 196. 337. 378. 385. 469. 650. 871.
Humboldt, W. v., 32. 44. 117. 337. 386. 590. 603.
Hutten, U. v., 51. 188. 833. 925.
Huysmans, 166. 190. 490. 760. 791. 793. 852.

J.

Jacobowski, L., **919**f. 921.
Jacobsen, J. P., 191. 486. 487. 634. 768. 793. 794. 795. 917. 924.
Jacoby, D., 175.
Jacoby, J., 247. 352.
Jacoby, Leop., **784**.
Jahn, Fr. L., **29**f. 90. 148. 246. 399. 874.
Janitschek, Marie, 760. 761. **762**f. 796. 884.
Janke, O., 402.
Janssen, J., 689.
Ibsen, H., 37. 70. 73. 74. 154. 213. 218. 240. 280. 284. 301. 324f. 327. 410. 441. 443. 449. 458. 467. 481. 495. 580. 597. 697. **745**f. 751. 755. 757. 758. 759. 771. 790. 797. 805. 807. 823. 824. 825. 828. 829. 831. 832. 834. 837. 852. 853. 857.
Jean Paul, **8**f. 15. 20. 38. 39. 43. 50. 91. 102. 114. 136. 186. 206. 220. 221. 267. 403. 531. 549. 562. 734. 735. 795. 899.
Jensen, W., 359. 364. 569. **645**. 652. 778.
Iffland, A. W., 15. 18.
Ihering, R. v., 412. 574.
Illusionismus, 808. 879.
„Illustrierte Zeitung", 19.
Immermann, K., 43. 56. 92. 96. 108. **115**f. 120. 122. 124. 149. 151 153. 160. 175. 188. 221. 241. 270. 282. 319. 364. 365. 394. 468. 554. 563. 599. 848.
John, Eugenie, s. E. Marlitt.
Jokai, M., 251.
Jordan, W., 249. 267. 305. 369. 404. 412. 420. 446. **466**f. 481. 501. 505. 511. 513. 516. 526. 528. 532. 535. 544. 546. 549. 550. 554. 573. 577. 619. 621. 627. 655. 690. 701. 715. 716. 746. 876. 877.
Josef II., Kaiser, 56.
Journalismus, 18. 50.
Irving, Wash., 322.
Itzstein, J. Ad. v., 94.
„Jugend", **873**f.
Jugendlitteratur, 17. 541.
Junges Deutschland, 45. 50. 104. 131. 149. 191. 193. 210f. 240f. 251. 261. 266. 314f. 353. 385. 419. 450. 455. 492. 577. 591. 611. 631. 701. 732. 793.
Justi, K., 386. 584.

K.

Kahlenberg, Hans v., **907**f.
Kalbeck, M., 579.

Kalisch, D., 354.
Kant, J., 39.
Kapp, Johanna, 409.
Karl Albert v. Savoyen, 100.
Karlweiß, C., 571. 756.
Kästner, Abr. G., 38. 469.
Kauffmann, J., 396.
Kaulbach, W. v., 197. 229. 577. 624. 631. 632.
Kawerau, W., 847.
Keats, J., 202.
Keller, G., 6. 103. 104. 105. 106. 109. 150. 182. 201. 231. 249. 251. 257. 270. 331. 332. 342. 352. 384. 385. 394. 400. 402. **404**f. 440. 441. 445. 449. 451. 454. 457. 458. 464. 473. 484. 488. 495. 497. 499. 500. 511. 516. 524. 530. 539. 540. 546. 555. 557. 558. 573. 577. 595. 598. 603. 609. 613. 620. 633. 663. 665. 666f. 676. 677. 684. 690. 728. 732. 789. 795. 831. 846. 895. 897. 899. 903. 904. 926.
Kerner, J., 17. 30. 43. **44**f. 48. 88. 101. 117. 153. 154. 172. 186. 193. 199. 279. 779.
Kerner, Th., 45.
Kerner v. Marilaun, A., 575.
Kerr, A., 923.
Kierkegaard, S., 245. 607.
„Kinder- u. Hausmärchen", 32.
Kinkel, G., 196. **344**f. 388.
Kinkel, Johanna, 344.
Kipling, R., 773, 895.
Kirchhoff, A., 379. 380.
Kirschner, L., s. Ossip Schubin.
„Kladderadatsch", **354**f. 628.
Kleist, H. v., 10. **26**f. 32. 36. 38. 48. 57. 84. 88. 159. 161. 163. 208. 215. 239. 258. 305. 326. 393. 414. 419. 518. 566. 613. 640. 659. 666. 699. 700. 746. 749. 754. 801. 807. 831. 832. 837. 885.
Kleist, Ulrike v., 37.
Klenze, L. v., 95.
Klinger, Max, 880.
Klopstock, Fr. G., **2**f. 8. 31. 163. 270.
Knille, O., 880.
Knobelsdorff, R. v., s. R. v. Eschstruth.
Kobell, Fr. v., 171. 363. 517. 530. 657. 679.
Koberstein, Aug., 188.
Koegel, F., 726.
Kögel, R., 148. 623.
Kompert, Leop., **514**. 570. 737. 738.
König, H., **230**f. 252.
Konzentration, 871f.
Kopisch, Aug., 154.
Köppen, F., 580.
Körner, Chr. G., 48.
Körner, Th., **48**f. 109. 110. 332.
Kortum, C. A., 632.
Kosegarten, L. Th., 103. 106.
Koser, R., 387.
Köster, A., 432.
Kralik, R. v., **750**.
Krapotkin, Fürst A., 184.
Kotzebue, Aug. v., 15. 18. 90. 239. 666. 853. 881.
Kretzer, Max, 450. 594. 754. 787. **788**f. 800. 802. 803. 834. 850. 876. 886.
„Kreuzzeitung," 446.
Kreyßig, F., 877.
Kritik, 9. 224. 229. 390. 510. 576f. 594. 601. 612. 682. 690. 730f. 749. 752. 756. 874f. 923f.
Krummacher, Fr. Ad., 107.
Kruse, H., **365**. 393. 397. 730.
Kudrun, 305.
Kügelgen, W. v., 171.
Kugler, Fr., 185. 371. 604.
Kugler, Joh., 612. 614. 616.
Kuh, Emil, 278. 279.
Kühne, G., 212. 310, 345.
Kulturkampf, 626. 632. 659. 664. 688f. 702.
Kunstgewerbe, **41**. 690. 742. 922.
Kunstlehre der Klassiker, 28; der Romantik, 15. 22f; G. Büchners, 165f; Stifters, 205f; des Jungen Deutschlands, 210f.; R. Wagners, 268f.; Hebbels, 278f.; Otto Ludwigs, 315f.; G. Freytags, 394; G.

Kellers, 405. 414 f.; Th. Fontanes, 450 f.; W. Jordans, 467 f.; Th. Storms, 477 f.; F. Spielhagens, 593; P. Heyſes, 608; E. Griſebachs, 659; K. Bleibtreus, 754; Helene Böhlaus, 771 f.; C. Albertis, 787; Arno Holz', 810; J. Schlafs, 811; der Impreſſioniſten, 909 f.; der „Blätter für die Kunſt", 913.
Kunſtſchriftſteller, 880 f.
Kuntze, Luiſe, 254.
Kürnberger, Ferd., 19. 540. 545. 546. 577 f. 580. 587. 923.
Kurz, Heinr., 188.
Kurz, Herm., 231 f. 235. 249. 251. 253. 322. 570. 578. 778.
Kurz, Iſolde, 587. 760. 761. 766. 778 f. 862. 870. 908.
Kußmaul, Ad., 576.

L.

Lachmann, K., 32. 98. 390. 561. 683. 684. 695.
Lafontaine, Aug., 15. 18. 19.
Lagarde, P. de, 566. 587. 589. 744. 875.
Lagerlöf, Selma, 705. 773.
Laharpe, F. C., 579.
Lamartine, Alph. de, 337. 347. 382.
Lamennais, Abbé, 343.
Lamprecht, K., 576.
Landesmann, H., ſ. Hier. Lorm.
Landois, H., 260.
Langbehn, J., 874 f. 825.
Lange, F. A., 575.
Lange, Ph., ſ. u. Ph. Galen.
Lanzky, P., 726.
La Rochefoucauld, F. de, 725.
L'Arronge, Ad., 849.
Lasker, Ed., 688.
Laſſalle, Ferd., 353. 388. 441. 589. 602.
Laßberg, J. v., 122.
Laube, H., 65 f. 103. 151. 191. 196. 197. 212. 216 f. 221. 222. 225. 239. 240. 276. 310. 395. 733.
Lauff, J., 849. 881.
Lavater, J. K., 149. 716.
Lavedan, H., 888.
Leander, R., 576.
Lechter, M., 917.
Leconte de Lisle, 362.
Legras, J., 125 f.
Lehmann, Max, 387.
Lehrs, K., 367.
Leibniz, G. W. v., 52.
Leipzig, 310. 641.
Lemaître, J., 138. 579. 582. 756. 758. 923. 924.
Lenau, N., 1. 43. 45. 56. 150. 153. 154. 158. 160. 171 f. 197. 199. 202. 203. 210. 219. 234. 240. 303. 348. 368. 372. 390. 489. 524. 536. 542. 556. 578. 864. 866. 922.
Lenbach, F. v., 366. 367. 633.
Lenſing, Eliſe, 277. 278.
Lenz, M. R., 52. 115. 158. 165. 235. 754. 806.
Leo, H., 147 f. 159. 767.
Leopardi, G., 142. 177. 612. 613. 731.
Lepel, B. v., 439. 444.
Lermontow, M., 504.
Leſſing, G. Ephr., 3. 8. 20. 74. 87. 119. 139. 189. 223. 276. 315. 317. 328. 342. 353. 354. 405. 414. 421. 436. 437. 468. 473. 565. 576. 580. 594. 637. 656. 666. 671. 715. 720. 731. 808. 871. 924.
Leſſing, J., 880.
Leuthold, H., 359. 521. 540. 544. 547. 555 f. 561. 605. 606. 607. 620.
Leverrier, 380.
Levien, Ilſe, ſ. Ilſe Frapan.
Lewald, Fanny, 154. 233 f. 248. 433. 649.
Lewes, G. H., 586.
Lewinsky, J., 313.
Lichnowsky, Fürſt F., 246.
Lichtenberg, G. Ch., 136. 137. 168. 184. 659. 717. 725.
Lichtwark, A., 880.
Lichtwer, M. G., 629.
Liebenſtein, L. A. v., 94.

Liebermann, M., 800. 880.
Liebig, J., 20. 363. 575.
Liebknecht, W., 741.
Lieder, W., 918.
Lieder, volkstümliche, 146. 156. 256. 337f. 529.
Lienhart, Fr., 893f.
Liliencron, D. v., 364. 518. 705f. 742. 755. 807. 815. 816. 862f. 870. 879.
Lindau, P., 145. 171. 560. 580f. 587. 611. 622. 647. 690. 730. 789. 802. 849. 923.
Lindau, R., 540. 544. 560f. 659. 906.
Lindner, Alb., 622.
Lingg, H., 362. 364. 515f.
Linke, O., 555.
Linné, K., 438.
Liszt, F., 172. 272. 709.
„Litterarisches Centralblatt", 510.
Litterarhistoriker, 188f. 682.
Litzmann, B., 822.
Logau, F., 84.
Lohenstein, Caspar v., 3.
Lokalstück, 93. 667f.
Longfellow, H. W., 343. 594.
Lope de Vega, 79.
Lorm, Hier., 542f. 555. 570. 737. 738.
Lothar, R., 891. 923.
Loti, P., 102.
Lotze, H., 95. 249. 378f. 505. 636.
Louis Ferdinand, Prinz, 41.
Löwenstein, R., 354.
Löwenthal, Sophie, 151. 175.
Lubliner, Hugo, 171. 580. 881.
Lucian, 663.
Luck, G., 832.
Lucrez, 104. 469. 655.
Ludwig I. von Bayern, 40. 95. 139. 158. 248. 363.
Ludwig II. von Bayern, 268. 363. 914.
Ludwig, Otto, 25. 247. 249. 251. 253. 260. 274. 290f. 293. 301. 306. 308f. 334. 352. 359. 360. 362. 390. 394. 395. 397. 402. 416. 418. 429. 438. 450. 466. 473. 485. 507. 511. 524. 545. 563. 570. 589. 595. 598. 603. 636. 663. 684. 692. 746. 761. 808.
Luise, Königin v. Preußen, 15.
Lustspiel, 169f. 223. 290. 392f. 615. 669f. 858f.
Luther, M., 51. 104. 203. 213. 265. 304. 316. 399. 594. 715. 719. 833. 921.

M.

Maartens, M., 499.
Macaulay, Lord, 530. 583. 587. 642.
Mach, Ernst, 575.
Mackay, J. H., 184. 783. 816.
„Maitre Pathelin", 668. 815.
Majunke, P., 689.
Makart, H., 624. 631.
Mallarmé, St., 743.
Mallinckrodt, H. v., 689.
Malß, K., 92f. 814.
Mandeville, John de, 468.
Manet, E., 512. 513.
Märchen, 32. 675. 779. 842f. 857. 860. 883f.
Marcks, Erich, 387. 546. 641.
Marggraff, H., 338.
Marlitt, E., 476.
Marni, J., 888.
Marriot, Emil, 569. 759. 774. 905.
Martens, K., 896f.
Marx, K., 341. 388.
Massillon, P., 148.
Mataja, Em., s. Emil Marriot.
Materialismus, 164. 380. 470. 510. 633. 634. 639.
Maeterlinck, M., 757. 758. 800. 844.
Mathy, K., 392. 398.
Maupassant, G. de, 18. 166. 190. 490. 509. 756. 785. 799. 800. 804f. 858.
Mauthner, Fr., 505. 526. 582f. 587. 764. 802.
Max, G., 764.
Maximilian II. von Bayern, 362f. 366. 504. 507.
Mayer, K., 46. 47.
Mayer, Rob., 636.
Mazzini, G., 212.

Meding, O., s. Gr. Samarow.
Meerheimb, R. v., **729**.
Megede, J. zur, **801**.
Meinhardt, A., **695**.
Meinhold, W., 101. **102** f, 291. 454.
Meißner, Alfr., **514** f. 546.
Melk, H. v., 101.
Mendelssohn, Familie, 87. 603.
Mendelssohn-Bartholdy, F., 91. 119. 266. 270. 310. 321.
Menzel, Ad., 86. 245. 249. 399. 604, 700. 925.
Menzel, W., **114** f. 132. 133. 214. 216. 219. 220. 221. 240. 277. 346. 347. 505. 566. 576. 577. 641. 874.
Merck, J. H., 168.
Merckel, F. v., 444.
Meredith, G., 873.
Merimée, P., 163. 510. 561. 634.
Metternich, Fürst, 248.
Meyer, C. Ferd., 402. 405. 413. 491. **494** f. 508. 516. 539. 555. 556. 605. 621. 690. 706. 777. 780. 879. 897.
Meyer, Joh., 259.
Meyerbeer, G., 139.
Meyerheim, P., 253.
Meyerhof, L., s. Leo Hildeck.
Meyr, M., 252.
Meysenbug, M. v., **345**.
Michelet, J., 511. 567.
Mielke, H., 400 f.
„Milieu", 775.
Millenkovics, St. v., s. St. Milow.
Millet, J. F., 75. 106. 513.
Milow, St., **651**.
Minor, J., 340. 583. 653.
Miquel, J., 623.
Mirza Schaffy, s. F. Bodenstedt.
„Moderne", 756. 760. 783 f. 794. 818.
Moleschott J., 634.
Molière J. B. de, 1. 140. 393. 808. **861**.
Moltke, H. v., **154** f. 573. 871.
Mombert, A., 813. **867** f. 911.
Momentkultus, 100. 131. 145 f. 185. 195. 497.
Mommsen, Th., 95. 195. 249. **383** f. 386. 387. 479 f. 510. 546. 628. 641. 642. 686. 925.
Mommsen, Tycho, 383. 479 f.
Mongré, P., 726.
Monnier, H., 94. 888.
„Monodramen", 720.
Montaigne, M. de, 583.
Montbart, Helene v., s. H. v. Kahlenberg.
Montesquieu, Ch. de, 98. 383.
Moore, Th., 86.
Mörike, Ed., 45. 56. 101. 186. 196. **198** f. 214. 229. 240. 241. 279. 348. 433. 466. 477. 480. 501. 558. 606. 607. 609. 655. 779. 782. 891.
Moritz, K. Ph., 34.
Morre, K., 571 f.
Moscherosch, J. M., 186.
Mosen, J., 45. **180** f. 229. 310. 468.
Mosenthal, S. v., **107**.
Moser, G. v., **170**. 621.
Mozart, W. A., 201. 203.
Mügge, Th., **233** f. 536.
Mühlbach, Luise, 217. 228. 262.
Mühler, H. v., **373**.
Müllenhoff, K., 255 f. 479. 683.
Müller, Adam, 22. 27. 130.
Müller, Joh., 120. **154** f. 164. 574.
Müller, Julius, 148.
Müller, Otfried, 148.
Müller, Otto, **231**. 536.
Müller, Wilhelm, 45. 56. **84** f. 89. 92. 128. 135. 147. 153.
Müller v. Königswinter, W. v., 538.
Müllner, Ad., 120. 279. 576. 577.
Münch-Bellinghausen, El. v., s. Fr. Halm.
München, 95, 362 f. 366. 408. 491. 516. 523. 556. 615. 632. 646. 657. 662. 775. 884. 895.
Münchener Dichterkreis, **362** f. 367. 489. 504. **515** f. 556. 604. 631. 646. 704. 785. 859.
Münchhausen, B. v., 907. **920**.
Muncker, F., 658.
Mundt, Clara, s. L. Mühlbach.

Mundt, Theodor, 193. 196. 197. 213. 215f. 221. 234. 733.
Murger, H., 785. 806.
Musik, 40. 91. 203. 266f. 525. 667. 679. 725. 843. 911.
Musset, A. de, 141. 163. 245.
Muth, Fr. Alfr., 650.
Muth, R. v., 548. 737.
Muther, R., 881.
Mythologie, 173. 202. 305. 728. 779. 920.
Mythos, 187. 302f.

N.

Nägeli, H. G., 41.
Namengebung, 22. 431. 488. 563. 615. 800. 886.
Napoleon I., 39. 56. 92. 116. 129. 135. 162. 743. 828.
Napoleon III., 511.
Nathusius, Marie v., 249. 356. 368. 369f. 376.
Nathusius, Ph. v., 370.
„Nation", 354.
„Nationalzeitung", 580.
Naturalismus, 320. 404. 809. 819f. 852. 886. 913.
Necker, M., 596.
Nervosität, 679. 741. 761. 851.
Nestroy, J. N., 58. 150. 168f. 171. 223. 276. 663. 849. 888.
„Neue Freie Presse", 514. 579.
Neumann, Karl, 384. 881.
Neumayr, M., 575.
Nibelungenlied, 300f. 472.
Nicolai, F., 439. 474.
Niebergall, E. E., 93f. 168. 668. 814. 815.
Niebuhr, B. G., 37f. 95. 187. 381. 530. 531.
Niemann, Aug., 693f. 760. 816.
Niembsch Edler v. Strehlenau, siehe N. Lenau.
Niendorf, Emma, 172.
Niese, Ch., 569. 776f.
Nietzsche, Fr., 11. 73. 75. 99. 187. 206. 306. 311. 405. 444. 510. 542. 587. 588. 617. 618. 621. 622. 630. 638. 662. 691. 707f. 731. 744. 750. 752. 754. 755. 757. 781. 786. 811. 850. 853. 857. 870. 874. 875. 876. 885. 900. 907. 922. 924. 925.
Nisard, Ch., 579. 692.
Nissel, F., 365. 665.
Noë, H., 527. 649f.
„Nord und Süd", 581.
Nordau, M., 757f. 872.
Novalis, 10. 13f. 21. 23. 39. 54. 83. 101. 135. 142. 183. 284. 474. 548. 559. 710. 723. 724. 754. 868. 898. 904.
Novelle, 12f. 108. 201. 224. 275. 481. 484f. 583. 608f. 653. 692. 729. 777. 780. 888.
„Novellenschatz", 609. 613.
Novellette, 898.
Nürnberg, 842.
Nürnberger, W., s. Solitaire.

O.

Offenbach, J., 25. 511. 825.
Oehlenschläger, A., 829.
Oehler, A., 918.
Olfers, Hedwig v., 85.
Olfers, Marie v., 85.
Ompteda, G. v., 794. 799f. 802. 803. 887.
Opitz, M., 84. 137.
Oppenheimer, F., 518.
Optimismus, 428.
Oeser, H., 694.
Ott, A., 832.
Ovid, 142.

P.

Paalzow, Henriette, 108f.
Pachler, Faust, 238.
Palmer, L., 921.
Pamphletlitteratur, 249. 352f.
„Pan", 873.
Pank, O., 624.
Pantenius, Th. H., 704f.

Paoli, Betty, 176. 249. 370. 374f. 401.
Pape, J., 265.
Paris, 26. 50. 132. 222f. 276. 442. 625. 646.
Parlamentsreden, 47. 94. 245f. 688f.
Parrisius, L., 373.
Partikularismus, 258.
Pascal, Bl., 725.
Pastor, L., 689.
Pastor, W., 607.
Pastorenroman, 101f.
Pauli, Reinh., 386.
Paulskirche, 95. 218. 245f. 623.
Paulus, Ed., 694.
Pellico, Silvio, 257.
Percy, Bischof, 372.
Perls, R., 918.
Peschel, O., 575.
Pessimismus, 51f. 142. 259. 542f. 622. 629. 634.
Pestalozzi, J. H., 430.
Petersen, Marie, 538.
Petrarca, 558.
Petri, J., 802.
Pettenkofer, M. v., 576.
Pfau, L., 343. 351.
Pfeffel, G. K., 629.
Pfizer, G., 46. 94. 512.
Physiognomien, 35. 101. 163f. 261. 390. 495. 503. 910.
Pichler, Ad., 261f.
Pietsch, L., 478. 538. 539.
Piloty, K. v., 238. 624. 631.
Platen, Aug. Graf v., 34. 56. 83. 92. 96. 108. 119f. 124. 125. 131. 149. 151. 335. 347. 351. 359. 362. 371. 372. 515. 558. 669. 881.
Platon, 267. 715.
Plutarch, 583.
Pniower, O., 776. 836.
Pocci, Graf Franz, 191f.
Poe, E. A., 163. 594. 913.
Polenz, W. v., 787. 800f. 803.
Politische Lyrik, 43f. 47f. 139f. 332. 338f.
Pope, Th., 120. 444.
Poppenberg, F., 923.
Postl, K., s. Th. Sealsfield.
Predigt, 13. 30. 148f. 623f.
Prem, S. M., 518.
Preuschen, Herm. v., 760. 762.
„Preußische Jahrbücher", 184. 386.
Prévost, Abbé, 457.
Prévost, M., 888.
Pröll, K., 760.
Prölß, J., 216. 521. 525.
Prutz, Rob., 249. 338. 351. 395. 537. 538. 577. 669.
Przybyszewski, St., 742. 806.
Pückler, Fürst, 41. 43f. 53. 190. 216. 242. 267. 347. 588. 830.
Puschkin, Al., 504.
Putlitz, G. v., 538. 580.

R.

Raabe, W., 542. 543. 544. 561. 562f. 571. 581. 600. 602. 621. 626. 627. 693. 695. 789. 795.
Rabelais, F., 632.
Radowitz, J. v., 147. 150. 227. 246.
Rahel, 1. 10. 23f. 34. 38. 39. 41. 43. 128. 151. 196. 215. 221. 242. 588. 644.
Raimund, Ferd., 56. 57. 58f. 67. 70. 74. 92. 101. 140. 151. 168. 169. 188. 439. 618. 619. 667. 668. 827. 861. 888.
Ramler, K. W., 87.
Ranke, L. v., 95. 98f. 107. 147. 148. 149. 155. 187. 214. 240. 241. 381. 382. 384. 573. 642. 852.
Ratzel, Fr., 576. 650.
Rauch, Chr., 197. 847.
Rauchenegger, B., 571.
Raupach, E., 117. 160. 888.
Realismus, 167. 289. 313f. 320. 433f. 450. 456. 490. 665. 677. 746. 755. 779. 785f. 842. 858. 886. 889.
Redwitz, O. v., 264. 344. 363. 370. 376f. 393. 450.
Rée, P., 726.

Rehfues, Ph. J. v., 41. 108. 113. 777.
Réjane, Gabrielle, 218.
Reichensperger, Brüder, 689.
Reicher, E., 218.
Reichstag, 429. 688. 872.
Reicke, G., 817.
Reimtechnik, 137. 138. 340. 365. 472. 484. 506f. 519. 531. 548. 632. 864. 918.
Reinick, Rob., 538.
Rellstab, L., 360.
Rembrandt, 742.
„Rembrandt als Erzieher" 874f. 925.
Remer, P., 910.
Renan, E., 509. 511. 567. 715.
Renner, G., 921f.
Rethel, Alfr., 248.
Rettich, J., 239.
Reuling, C., 824. 830. 883f.
Reuter, Chr. 3.
Reuter, Fr., 90. 158. 163. 244. 247. 253f. 279. 395. 397. 402. 494. 507. 565. 614. 621. 735. 795.
Reuter, Gabriele, 569. 760. 761. 765f. 774. 800. 906.
Revolutionsdichter, 331f. 361. 508. 514f. 737.
Rhythmen, freie, 135. 783. 867. 922.
Ribbeck, O., 604.
Richter, Jean Paul, s. Jean Paul.
Richter, L., 156. 171. 884.
Riegel, H., 877.
Rieger, M., 692.
Riehl, W. H., 311. 363. 368. 432. 460. 491f. 499. 504. 527. 567. 573. 605. 606. 621. 644. 777.
Rieffer, G., 246.
Rietschel, E., 197.
Ring, M., 233.
Ritschl, Fr. W., 200. 708.
Ritter, Anna, 920.
Rittland, Klaus, 906f.
Rivarol, 453.
Roberts, Al. v., 648f. 651.
Rochlitz, F., 310.
Rocholl, R., 876.
Rochow, H. v., 295.
Rodenberg, J., 539f. 876.
Rohde, E., 711.
Rohmer, F., 150. 154. 227. 240. 249.
Roman, 108. 116. 202. 225f. 322. 334. 394f. 402. 433. 454. 475f. 489. 588. 591f. 596. 611. 615. 676. 680. 752f. 787f. 895f. 906f.
Romantik, 10f. 52. 101. 116. 202. 211. 269. 306. 340. 381. 411. 437. 478f. 525. 577. 691f. 739. 746. 758. 780. 842. 874. 876. 897. 900. 902. 904. 905.
Ronge, J., 45. 265f. 353. 469.
Roon, Alb. v., 353. 573. 623.
Roquette, O., 442. 533. 537f. 540. 566. 620. 860.
Rosegger, P. K., 415. 432. 545. 633. 648. 662. 664. 665. 678f. 686. 735. 745. 801.
Rosen, J., 170.
Rosmer, E., 81. 761. 824. 826. 884f. 888. 894.
Rostand, E., 859.
Rötscher, Th., 277. 577. 580. 924.
Rotteck, K. W. v., 94f. 642.
Rouget de l'Isle, 338.
Rousseau, J. J., 12. 444. 729.
Rückert, F., 43. 47. 48. 54f. 83. 98. 101. 146. 152. 163. 193. 242. 311. 376. 480.
Ruederer, J., 888. 894f.
Ruge, Arn., 184. 340. 388. 389. 708. 867.
Rümelin, G., 574. 586.
Ruskin, J., 249. 509.

S.

Saar, Ferd. v., 625. 651f. 660. 673. 888.
Sacher-Masoch, Leop. v., 647f. 763.
Sachs, H., 76. 672.
Saint-Armand, General, 511.
Saint-Beuve, 164. 579.
Saint-Pierre, B. de, 337.
Saitschik, R., 543. 558.

Sallet, F. v., 151. **343** f. 346. 347. 368. 372. 377. 442. 530. 641. 754.
Salus, H., 910.
Samarow, Gr., 536.
„Sammlung gemeinverständlicher Vorträge", 574.
Sand, G., 122. 190. 510. 766.
Saphir, M. G., 101. 582.
Sardou, V., 171. 218. 690.
Sauer, Aug., 59. 75. 76. 326.
Sauerwein, W., **93**.
Savigny, Fr. K. v., 37 f. 231. 381.
Schack, Graf Fr. Ad. v., 249. **365** f. 373. 376. 380. 433. 511. 605. 617. 730. 732. 818.
Schadow, W., 118.
Schäfer, W., 518.
Schaukal, R., 907. **909** f.
Schauspielhaus, Berliner, 881.
Schefer, Leop., 151. **241** f. 380.
Scheffel, J. V. v., 264. 362. 364. 494. 499. 502. **520** f. 536. 541. 544. 568. 570. 582. 605. 621. 626. 628. 735. 777. 781. 922.
Scheffer, Th. v., **910**.
Schelling, J. v., 13. 15. 51. 52. 184. 220.
Schemann, L., 751.
Schenkendorf, M. v., **48**.
Scherenberg, Chr. Fr., **144** f. 148. 153. 158. 371. 444.
Scherer, W., 21. 52. 66. 82. 377. 387. 416. 418. 535. 539. 542. 586. 624. 627. **682** f. 691. 749.
Scherr, J., 249. 349. 379. **387** f. 419.
Schicksalstragödie, 22. 67. 306. 324. 327. 454. 487.
Schiller, Fr., **5** f. **8** f. 28. 32. 33. 38. 46. 48. 49. 67. 76. 92. 100. 120. 124. 161. 163. 260. 298. 301. 305. **314** f. 323. 325. 326. 328. 329. 342. 375. 393. 404. 405. 411. 429. 434. 437. 438. 469. 476. 497. 507. 529. 546. 565. 576. 585. 589. 602. 636. 663. 664. 666. 700. 740. 751. 786. 808. 823. 826. 831. 832. 833. 850. 853. 881. 904. 915. 917. 921. 922.
Schillerpreis, 278. 313. 359. 365. 393. 665.
Schinkel, K. Fr., 95. 119.
Schlaf, J., 93. 594. 809. **810** f. 819. 820. 825. 826. 830. 848. 851. 855. **863** f. 887. 893.
Schlegel, A. W. v., 6. 10. **12** f. 16 f. 30. 43. 91. 117. 135. 188. 193. 269. 349. 381. 576. 666. 846. 881.
Schlegel, Dora, 13.
Schlegel, F., 6. 10. **12** f. 29. 147. 211. 220. 381. 576. 590. 723. 744. 774. 846. 904.
Schlegel, Karoline, 13. 15. 39. 900.
Schleiden, M. J., 512.
Schleiermacher, F., 13. 15. 152. 181. 184. 904.
Schlenther, P., 748. **749** f. 786. **807** f. 816. 818. 822. 823. 827. 833. 839. 847. 923.
Schlesien, 108 f. 371. 391.
Schlögl, Fr., **571**.
Schmid, Chr. v., **17**.
Schmid, Fr. v., s. Dranmor.
Schmid, Herm. v., 112.
Schmidt, Caspar s. M. Stirner.
Schmidt, Erich, 280. 328. 478. **483**. 484. 487. 583. 586. 684. 802. 895.
Schmidt, Julian, **189** f. 197. 229. 307. 312. 319. 353. 390. 533. 577. 640. 691. 730.
Schmidt, O. E., s. Otto Ernst.
Schmitz, O., 918.
Schmoller, G., 395.
Schnaase, K., 118. 341.
Schneckenburger, M., **338**.
Schneider, L., 144.
Schnitzler, A., 572. 594. 826. 846. 858. 861. 887. **888** f.
Scholz, W., 354.
Schoen, Th. v., 382.
Schönaich-Carolath, E. Prinz, **706** f.
Schönbach, A. E., 583.
Schönthan, F. v., 171.
Schopenhauer, Arthur, 50. **51** f. 73. 181. 244. 270. 272. 283. 305. 386. 542. 588. 626. 628. 637. 658. 659. 661. 691. 707. 708. 744. 750. 767. 899.

Schoppe, Amalie, 275.
Schroeder, O., **878**.
Schröder, W., 259.
Schrödter, Ad., 352.
Schubart, Chr., 159. 389.
Schubert, Fr., 87.
Schubin, Ossip, **761** f. 800. 884. 905.
Schücking, Levin, 122. 123. **232**. 234.
Schuler, J., 261.
Schullern, A. v., 262.
Schulze, Ernst, **52** f. 85. 89. 117. 125.
Schulze-Delitzsch, H., 247. 353. 530. 623.
Schumann, Rob., 87. 245. 267. 272. 310. 481. 708. 911.
Schurz, A., 175.
Schurz, K., 344.
Schütze, P., 478. 481. 484. 486.
Schwab, G., **45** f. 199. 500.
Schwaben, 45. 94. 109. 186. 199. 231. 346. 654. 656. 776. 778.
Schwäbische Schule, 45. 92. 139. 174. 512. 779. 782.
Schwarze, F. v., 688.
Schweizer, A., 424.
Schwenk, K., 361.
Schwind, M. v., 47. 192. 200. 366. 523. 884.
Scott, W., 103. 110. 112. 230. 322. 399. 446. 451. 455. 704.
Sealsfield, Ch., **96** f. 103. 111. 113. 118. 149. 175. 233. 502.
Seebach, Marie, 924.
Seeger, L., 351.
Seidel, H., 8. **734** f.
Seidl, J. G., 171.
Seidlitz, W. v., 880.
Semper, K., 411.
Senn, J., 261.
Servaes, Fr., 750. 857. 923.
Seume, J. G., 263.
„short story", 803 f. 889.
Sichel, N., 110. 378.
Seydelmann, K., 217.
Shakespeare, 8. 12. 119. 159. 161. 170. 230. 269. 295. 315. 319 f. 324. 327 f. 330. 331. 350. 393. 418. 428. 483. 504. 507. 542. 614. 661. 671. 675. 700. 743. 747. 755. 808. 823. 832. 833. 843.
Siegfried, W., 885. 887. **895** f. 898. 899. 908. 911. 920.
Simon, Heinr., 233. 352.
„Simplicissimus", **873** f. 907.
Simrock, K., 150. 171. 500. 656.
Simson, Ed., 623.
Singer, H., 920.
Sirius, P., **924** f.
Sittenfeld, C., s. C. Alberti.
Skram, Amalie, 766.
Skowronnek, R., 881.
Smidt, H., 108 f.
Smith, Ad., 451.
Smollett, T., 494. 681.
Sociale Dichtung, 42. 765 f. 783 f. 789 f. 800 f.
Solger, K., 66.
Solitaire, **489** f. 503. 511. 542. 741.
Sonnenthal, A. v., 218. 600.
Sophokles, 304. 614. 709.
Spee, Fr. v., 2.
Speidel, L., 514. 577. 844.
Spencer, H., 509.
Spenser, E., 343.
Sperl, Aug., 536.
Spielhagen, F., 201. 227. 233. 251. 431. 450. 475. 542. 543. 546. 587. **589** f. 602. 605. 606. 611. 617. 621. 626. 631. 684. 788. 789. 795. 876. 883. 920. 923.
Spieß, Chr. H., 227.
Spiller v. Hauenschild, s. M. Waldau.
Spindler, K., **108** f.
Spinoza, B., 52. 182. 410. 565. 637.
Spitta, Ph., **156**.
Spitteler, C., **727** f. 899.
Spitzer, D., 514. **579**. 581. 628.
Sprachbehandlung, 83. 256. 271. 288. 293. 418 f. 447 f. 475. 609. 638. 699. 703. 705. 727. 763. 774. 790. 792. 803. 876 f.
Sprachverein, 877.
Springer, A., 386.
Staël, Mme. de, 39.

Staegemann, Aug. v., 85.
Stahl, Fr. J., 247. 355. 450.
Stahr, Ad., **234**. 433.
Stauffer-Bern, K., 556. 896.
Steen, J., 786.
Steffens, H., 13. 225.
Steiger, E., 853. 890.
Stein, Charlotte v., 37.
Stein, H. v., 744. **750** f. 870.
Stein, K. F. H. Freih. v., 20. 113. 382.
Steinen, K. v. d., 20. 631.
Steinhausen, H., **692** f.
Steinthal, H., 603.
Stelzhamer, Fr., **256**. 679.
Stendhal, 163.
Stenzel, H., 390.
Stern, Ad., 319. 326. 535.
Stern, M. R. v., 783.
Sternberg, Al. v., 216. **236** f. 399. 538.
Sterne, L., 44. 157.
Stettenheim, J., **627** f. 734.
Steub, L., 526. 649.
Stieglitz, Charl., 151. **193** f. 197. 215. 242.
Stieglitz, Heinr., 151. **193** f. 197. 198. 225. 337.
Stieler, K., **657** f. 679.
Stifter, Adalb., 8. 36. **199**. **204** f. 214. 256. 419. 594. 598.
Stil, 207. 221. 291. 380. 388. 403. 421. 450. 474. 486. 562. 630. 643. 650. 677. 703. 711. 725. 735. 743. 759. 763. 775. 778. 782. 790. 796. 849. 868. 875. 877. 879. 903. 906. 923.
Stinde, J., **628**. 734.
Stirner, M., 153. **183** f. 197. 235. 300. 580. 635. 715. 754. 907.
Stolberg, Graf L., 260. 369. 787.
Stolze, F., **93**.
Stolz, Alban, 353. 649.
Storm, Theodor, 36. 102. 103. 109. 201. 249. 332. 364. 383. 406. 411. 413. 429. 433. 442. 449. 454. 474. **477** f. 494. 507. 515. 539. 621. 631. 793. 869. 919. 922.
Stosch, A. v., 390.
Strachwitz, Graf Moritz, 145. 344. 368. **370** f. 376. 391. 444. 446. 920.
Straßburg, 885, 893.
Strauß, D. Fr., 91. 154. 180. 181. 184. **185** f. 196. 199. 240. 245. 346. 353. 354. 380. 575. 633. 643. 644. 714. 877.
Strauß u. Torney, V. v., 356. 368.
Strindberg, Aug., 285. 490. **744** f. 746. 756. 785. 791. 831. 851. 886.
Strodtmann, Ad., 125.
„Struwwelpeter", 628.
Stuck, F., 707. 807.
Sturm, J., 249. 356. **368**.
Stuttgart, 94. 114. 346. 662.
Sudermann, H., 786. 788. **792** f. 801. 802. 805. 826. 841. 846. **847** f. 870. 882.
Sue, Eug., 225. 227. 228. 475. 535.
Suphan, B., 448.
Svoboda, Ad., 678. 682.
Swift, J., 136. 166. 426. 713. 840.
Sybel, H. v., 99. 249. 363. **381** f. 586. 641.
Symbole, 46. 59. 70. 95. 136. 487. 568. 715. 747. 771 f. 791. 794. 844. 852. 857. 876. 883. 885. 905. 917.
Symboliſten, 910 f.

T.

Taine, H., 385. 511. 752. 775. 810. 828.
Taſſo, T., 56. 81.
Tanner, R., 436.
„Tauſend und eine Nacht", 432.
Taylor, B., 233.
Taylor, G., **535**.
Tegnér, Eſ., 264.
Telmann, K., 777.
Temme, J. D. H., **112**.
Tendenzpoeſie, 104. 210 f. 225. 248 f. 260 f. 294. 314. 337 f. 347 f. 394. 401. 454. 505. 664. 764 f. 776. 788 f. 834. 838. 848. 853.
Tennyſon, Alf. Lord, 343.
Textor, Fr. K. G., 93.
Thadden-Trieglaff, Ad. v., 247.

Thaler, K. v., 579.
Theremin, F., 102. **148**f.
Tholuck, Aug., **148**f. 156.
Thoma, H., 707. 913.
Thorwaldsen, B., 847.
Thumann, P., 570.
Thümmel, M. A. v., 41.
Thüringen, 309. 316. 767.
Tieck, Dor., 12.
Tieck, L., 10. 11. **12**f. 18. 23. 31. 38. 40. 65. 73. 87. 107. **114**f. 119. 138. 153. 159. 193. 225. 269. 275. 283. 296. 306. 340. 417. 554. 569. 578. 692. 819. 829. 842. 867.
Tiedge, Aug., **38**. 359.
Tille, Alex., 733.
Tillier, Cl., 172. 351. 578.
Tirol, 260f. 832.
„Titanen", 150f.
Töpffer, R., 630.
Tolstoi, Leo Graf, 161. 430. 433. 509. 598. 634. **743**f. 745. 749. 753. 814.
Tovote, H., 785. 802.
Trafford, Karoline, 556. 557.
Träger, Alb., 730. 911.
Traum, 68f. 128. 780. 868.
Trautmann, F., 571.
Treitschke, H. v., 19. 95. 196. 212. 246. 322. 383. 386. 387. 491. 492. 510. 585. 586. 624. **638**f. 651. 682. 685. 686. 688. 699. 719.
Trinklied, 529f.
Trojan, J., **735**.
Tromlitz, Aug. v., 108. 137.
Trübner, W., 880.
Tschudi, H. v., 880.
Turgenjew, J., 249. 433. 509. 511. 578. 622. 633. 676. 743. 761.
Turner, W., 820.
Twesten, K., 623.
Tychsen, Adelheid, 53.
Tychsen, Cäcilie, 52f.

U.

„Übermensch", 491. 716.
Übersetzungen, 342f. 356. 359. 467. 504. 603. 612f. 655f. 861.
Uechtritz, F. v., 118.
Uhde, F. v., 791. 800. 807.
Uhl, F., 579.
Uhland, L., 20. 30. 38. 42. **47**f. 50. 56. 83. 89. 92. 94. 101. 104. 109. 176. 246. 275. 281. 282. 296. 311. 342. 360. 400. 426. 500. 512. 515. 654. 782. 921.
„Ulk", 628.
Ungern-Sternberg, Al. v., s. Al. v. Sternberg.
„Universalbibliothek", 832.
Usener, H., 387.

V.

Vacano, E. M., **648**. 651. 660. 876.
Valdek, R., 579.
Varnhagen von Ense, 45. 207. 411.
Vautier, B., 570.
Veit, Dor., s. Dora Schlegel.
Veith, Em., 62.
Velde, Fr. v. d., 108f. 137.
Velazquez, 386.
Veldeke, H. v., 491.
Verlaine, P., 486. 519. 560. 743. 890. 909.
Verleger, 872f.
Viebig, Clara, 761. 777. **906**. 920.
de Vigny, A., 829.
Villinger, Herm., **776**.
Vilmar, Aug., 188.
Vincke, G. v., 623.
Vintler, H. v., 262.
Virchow, R., 574. 623.
Vischer, Fr. Th., 168. 181. **185**f. 199. 214. 346. 353. 369. 389. 400. 411. 575. 577. 622. 630. 632. 633. 690. 693.
Vitet, L., 751.
Vogel, Henriette, 27.
Vogt, K., 164. 168. 246. 249. 350. **352**f. 378. 380. 470. 510. 532. 634. 638.
Volkmann, R. v., s. R. Leander.
„Volksblatt für Stadt und Land", 370.
Volksdrama, 832f. 893f.

Volkspoesie, 30. 269. 366. 435. 482. 529. 630. 920f.
Vollmöller, K. G., 918.
Voltaire, 136. 188. 243. 474. 532. 636.
Vorrede, 143.
Voß, J. v., 814.
Voß, J. H., 45. 106. 260.
Voß, R., 657. 695. 702f.
„Vossische Zeitung", 111. 445.

W.

Wackenroder, W., 842.
Wackernagel, Ph., 411.
Wackernagel, W., 103. 188. 197. 411.
Wagner, Chr., 656f. 921.
Wagner, Richard, 25. 138. 154. 240. 244. 245. 248. 249. 260. 266f. 284. 304. 305. 308. 311. 331. 347. 360. 362. 363. 369. 393. 411. 470. 492. 507. 581. 637. 659. 667. 683. 692. 708. 709. 710. 711f. 741. 750. 751. 757. 875. 911.
Wagner, Rudolf, 352.
„Wahrheit", 786.
Waiblinger, W., 37. 196. 198f. 659. 782.
Waitz, G., 99. 382.
Waitz, Th., 575.
Waldau, M., 513.
Waldeck, F. L., 247. 623.
Waldmüller, R., s. Ch. Duboc.
Walther v. d. Vogelweide, 265. 778. 871.
Walzel, O. F., 215.
Walesrode, L., 352.
Ward, Mrs. Humphrey, 766.
Wassermann, J., 896.
Weber, Fr. W., 249. 263f. 332. 621. 627.
Weber, K. J., 243.
Weber, K. M. v., 91. 266.
Wedekind, F., 894f.
Weigand, W., 752f.
Weimar, 278. 713. 767. 775.
Weinhold, K., 371f. 840.
Weiß, Guido, 352.
Weißenburg, O. v., 101.
Weitbrecht, K., 693f.
Welcker, C. Th., 94f. 522. 531.
Weltrich, R., 656.
Wenc, K., 94.
Werder, K., 185. 197.
Werner, A. v., 525. 526. 570. 880.
Werner, R. M., 375.
Werner, Zach., 21. 22. 30. 35. 116. 299. 449.
Westfalen, 118. 232. 263f. 802.
Wette, W. M. L. de, 102.
Whistler, J., 135.
Whitman, W., 622. 815. 816. 865f.
Wichert, E., 540.
Wickenburg-Almásy, Gräfin Wilhelmine, 658.
Widmann, J. V., 660f. 728.
Wieland, Chr. M., 8. 26. 52. 113. 663.
Wien, 58f. 62. 169. 217f. 276f. 308. 351. 371f. 577f. 613. 624. 625. 654. 660. 662f. 667. 673. 888f. 911. 923.
Wienbarg, Ludw., 196. 211. 212f. 256. 393. 733. 875.
Wiertz, A. J., 503.
Wihl, L., 339.
Wilamowitz-Möllendorff, U. v., 387. 710f. 818.
Wilbrandt, Ad., 255. 516. 556. 612. 613f. 624. 655. 656. 665. 789. 859. 860. 895. 898.
Wilde, O., 154. 852.
Wildenbruch, E. v., 25. 696f. 704. 706. 739. 801. 841. 848. 854. 855. 856. 879. 893.
Wildermuth, Ottilie, 541.
Wilhelm I., Kaiser, 364. 387. 687. 700.
Wille, Br., 753f. 816. 818.
Willkomm, E., 97. 225. 236.
Winckelmann, J. J., 39. 119. 130. 386.
Wissenschaft, 37. 154f. 184f. 380f. 509f. 573f.
Wittmann, H., 579.
Witzblätter, 99. 192. 354. 628. 873. 907.
Wolff, J., 533f.

Wolfskehl, K., 918.
Wolter, Charlotte, 618.
Wolzogen, E. v., 730. 789. 794. 799. 802. 803. 806. 848. 859.
Woermann, K., 880.
„Wunderhorn, Des Knaben", 30.
Wustmann, G., 876. 878.

X.

„Xenien", 8f. 120. 887.

Z.

Zarncke, F., 510.
Zedlitz, J. Chr. v., 57f. 92. 233. 236.
Zeitflucht, 85f. 626.
Zeitungen u. Zeitschriften, 18. 581. 626. 873. 921.
Zeller, E., 188. 575. 586.
Zelter, K. Fr., 66.
„Zerrissenheit", 216. 236.
Zitelmann, E., 869.
Zitelmann, K., s. K. Telmann.
Zobeltitz, F. v., 704.
Zobeltitz, H. v., 802.
Zola, E., 18. 36. 281. 284. 404. 415. 467. 473. 497. 511. 512. 588. 597. 621. 682. 685. 690. 743. 753. 754. 759. 786. 791. 793. 794. 799. 800. 810. 814. 820. 821. 883. 895. 913. 919.
Zschokke, H., 16f. 26. 39. 82. 107. 201. 241.
„Zukunft", 758.

„Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung" vereinigt eine Anzahl hervorragender Männer der Wissenschaft, die aus Anlaß des Jahrhundertwechsels die letzten hundert Jahre deutscher Entwicklung auf den wichtigsten Kulturgebieten historisch-kritisch behandeln. Herausgeber ist Dr. **Paul Schlenther,** K. K. Direktor des Wiener Hofburgtheaters. Aus dieser Sammlung sind bis Mai 1900 folgende Einzelwerke im Verlage von **Georg Bondi** in Berlin erschienen:

Dr. **Theobald Ziegler,** ord. Professor a. d. Univ. Straßburg: Die geistigen und socialen Strömungen des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Cornelius Gurlitt,** ord. Professor a. d. Kgl. techn. Hochschule zu Dresden: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Richard M. Meyer,** Privatdocent a. d. Universität Berlin: Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Georg Kaufmann,** ord. Professor an der Universität Breslau: Politische Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert.

Die folgenden Bände der Sammlung sind **in Vorbereitung:**

Dr. **Siegmund Günther,** ord. Professor a. d. technischen Hochschule München: Geschichte der anorganischen Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert.

Dr. **Franz Carl Müller** in München: Geschichte der organischen Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert.

Dr. h. c. **Franz Reuleaux,** geh. Regierungsrat und ord. Professor an der technischen Hochschule Charlottenburg: Geschichte der Technik im 19. Jahrhundert.

Dr. **Heinrich Welti** in Berlin: Das musikalische Drama und die Musik des 19. Jahrhunderts in Deutschland.

Dr. **Paul Schlenther,** Direktor des K. K. Hofburgtheaters zu Wien: Geschichte des deutschen Theaters im 19. Jahrhundert.

Fritz Hoenig, Hauptmann a. D. in Berlin: Deutsche Kriegsgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Werner Sombart,** Professor an der Universität Breslau: Die deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts.

Etwa 40—50 Druckbogen stark, mit künstlerisch wertvollen Abbildungen versehen, in der vornehmen äußeren Ausstattung den anderen Bänden gleich, bildet jedes einzelne Werk ein abgeschlossenes Ganze und erscheint unabhängig von den anderen im Buchhandel, zum Ladenpreis von M. 10.— das broschierte, von M. 12.50 das gebundene Exemplar. Jedes Werk führt in großen Zügen die Entwicklung seines besonderen Kulturgebietes vor, und zwar mit Berücksichtigung des Auslandes, soweit dies auf deutsche Kultur gewirkt hat oder von deutscher Kultur beeinflußt ist. Zumeist wird das Ausland bei den Naturwissenschaften und der Technik in Betracht kommen, weil hier die nationalen Schranken so gut wie gefallen sind. Jedes Werk will durch zusammenfassende Darstellung des geschichtlichen Verlaufs die wissenschaftliche Erkenntnis fördern, ist aber mit schriftstellerischer Kunst nach Form wie Inhalt so behandelt, daß es einen weiteren gebildeten Leserkreis zu fesseln vermag.

Da die in den einzelnen Bänden behandelten Gebiete des Kulturlebens oft genug einander nicht nur berühren, sondern sich stellenweise fast auch decken, so kann es nicht fehlen, daß der Leser des Gesamtwerkes mitunter über ein und denselben Gegenstand verschiedene Auffassungen und Darstellungen kennen lernt, je nach den verschiedenen schriftstellerischen und wissenschaftlichen Individualitäten der Verfasser. Wir glauben darin keinen Mangel, sondern einen besonderen Reiz des Gesamtwerkes zu erkennen. Im Streben nach möglichster Objektivität einig, werden die Autoren kraft der bei ihnen anerkannten Sachkenntnis und Urteilsfähigkeit ihre eigene Meinung unabhängig von einander und unabhängig von den persönlichen Anschauungen des Herausgebers zu vertreten und zu behaupten haben.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

LG.H
M6134de

Meyer, Richard Moritz
Die deutsche Literatur des 19ten
Jahrhunderts. Ed.2. Vol.2

378526